

123e Livraison.

Tome XXI.

1er Septembre 1866.

## LIVRAISON DU 1er SEPTEMBRE 1866

#### TEXTE.

- I. ROGIER VAN DER WEYDEN. SA BIOGRAPHIE (1er article), par M. Alfred Michiels.
- II. Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture. Livre troisième. Peinture. (9° et dernier article), par M. Charles Blanc.
- III. LE CHRIST BENISSANT LES ENFANTS, PAR REMBRANDT. GALERIE SUERMONDT, A AIX-LA-CHAPELLE, PAR M. W. Bürger.
- IV. HISTOIRE DES POTERIES, FAÏENCES ET PORCELAINES, PAR M. J. MARRYAT. TRA-DUCTION, NOTES ET ADDITIONS, PAR M. LE COMTE D'ARMAILLÉ ET M. A. SAL-VETAT, PAR M. Alfred Darcel.
- V. Notice de quelques manuscrits précieux sous le rapport de l'art du xv° siècle. (2° article.) Livre d'heures de Jean, duc de Bedford, exécuté de 4423 a 4430, par M. A. Vallet (de Viriville).
- VI. TESTAMENT DE GENTILE BELLINI, trouvé et traduit par M. René de Mas-Latrie. VII. LES ENVOIS DE ROME, par M. Émile Galichon.
- VIII. BULLETIN MENSUEL. Les concours de l'École des beaux-arts. Discours de M. le comte de Nieuwerkerke. Discours de M. le ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts. Les lauréats du Salon et de la Ville de Paris. Mélanges sur l'art contemporain, de M. H. Delaborde, par M. Léon Lagrange.

### GRAVURES.

Encadrement de page emprunté à un livre d'heures du xve siècle, de la collection de M. Ambroise Firmin Didot. — Dessin de M. Delange, gravure de M. Boëtzel.

Exemple de paysage agreste : la Chaumière au grand arbre par Rembrandt, reproduite en fac-simile par M. Jacquin, et gravée par M. Boëtzel.

Exemple de paysage héroïque : Mercure et Argus, reproduit en fac-simile par M. Jacquin, et gravé par M. Boëtzel.

Lion de Barye. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.

Vache de Paul Potter, reproduite en fac-simile par M. Jacquin, et gravée par M. Boëtzel. Bertin l'aîné, par M. Ingres. Dessin de M. Gaillard, gravure de Hotelin-Hurel.

Portrait de Holbein. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.

La Colère, par Michel-Ange. Dessin de M. Schloesser, gravure de M. Piaud.

Le Christ bénissant les Enfants, d'après un tableau de Rembrandt, de la galerie de M. Suermondt. Eau-forte de M. Flameng. Gravure tirée hors texte.

Jeune fille au panier, par Rembrandt.

Aiguière de faïence de Nevers.

Coupe de faïence d'Oiron.

Pavés du manoir d'Ango.

Pavés de la chapelle d'Oiron.

Grès de Flandre.

Grès de Staffords-hire (broc de Shakspeare).

Coupe de Bernard Palissy.

Porcelaine chinoise:

Porcelaine de Sèvres (pâte tendre).

Porcelaine de Chelsea (pâte tendre).

Rhyton grec.

Vase péruvien.

Faïence italienne.

Bassin de Bernard Palissy. (Collection Fountaine.)

LE PASSAGE D'UNE MEUTE, par M. Lambert (gravure tirée hors texte, que nous donnons dans ce numéro), devra être place dans le même tome, à la page 48.



-

26

C. Delange . l.

XXI.

leur témoignage, et semblent combinés avec intention pour jeter les historiens dans la perplexité. Au premier coup d'œil, on se demande si l'on pourra se tirer de pareilles fondrières et si la logique, même la plus vigoureuse, ne s'y embourbera pas d'une façon désespérante. Mais, la réflexion venant à l'aide, on trouve bientôt une issue; les textes, d'abord en lutte, s'accordent peu à peu, fraternisent, pour ainsi dire, sous la lumière de la raison, qui éclaircit et résout par degrés tous les problèmes.

Van der Weyden, en flamand, a le même sens que les noms français Dupré, Després, Dugazon, De la Pelouse; ces termes appellatifs, comme tous ceux qu'on emprunte aux objets naturels, comme les mots Duchêne, Dumont, Duval, Delahaye, des Étangs, Duroc, sont très-multipliés en quelque pays que ce soit. On les a d'abord appliqués à des individus qui demeuraient à côté d'une prairie, d'une haie, d'un étang, d'une montagne, et ainsi de suite. Or donc, on a trouvé sur les registres de l'ancienne corporation de Saint-Luc, à Tournai, plusieurs notes concernant un Rogier de le Pasture (Rogier de la Pâture), qui fut admis comme élève, le 5 mars 1426, chez Robert Campin, et, après avoir terminé ses études, devint franc-maître le 1er août 1432, en même temps que Jacques Daret, son condisciple, frère de Daniel Daret, auquel il enseigna la peinture. Ce dernier, dont on ne connaît pas un seul ouvrage, succéda, le 5 novembre 1449 seulement, aux fonctions que remplissait à la cour de Bourgogne Jean van Eyck, mort le 6 juillet 1440. Philippe le Bon hésita longtemps pour décerner le titre qu'avait porté un si grand homme; mais, chose extraordinaire, il accorda la place et les honneurs, en supprimant les gages 1. Il est fâcheux qu'on ne puisse pas avoir de plus amples renseignements sur la vie et les travaux d'un artiste choisi par ce prince, qui aimait la peinture en vrai connaisseur.

Van der Weyden a eu moins à souffrir de l'action du temps. Il vint au monde dans la ville de Tournai, vers 1400, et eut pour père un nommé Henri. Lui-même se maria de bonne heure avec Élisabeth Gof-

<sup>4.</sup> Voici comment s'exprime l'ordonnance relative à sa nomination : « Audiencier de nostre chancellerie, bailliés et delivrés hautement à Daniel Darest, paintre, nos lettres patentes à double queue, par lesquelles nous l'avons retenut nostre paintre et varlet de chambre aux honneurs, sans en prendre aucune chose pour le droit de nostre séel, montant à cinquante et ung solz, car, en faveur de luy, luy avons quité. Tesmoing nostre saing manuel mis à ces presentes, quy furent faictes en nostre ville de Bruges, le cinquiesme novembre, l'an de grâce mil quatre cens et quarante neuf. Phelippe. » (Acquits des comptes du grand sceau, dans les archives du Royaume, à Bruxelles.)

faerts. Dès l'année 1425, elle lui donna un fils, que l'on baptisa Corneille. Il a paru étrange, invraisemblable même, que Rogier ait appris les éléments de son art, quand il avait déjà enchaîné sa vie et contracté des devoirs paternels. Mais les notes trouvées dans un registre des peintres de Tournai sont péremptoires 1. Bien des vocations, d'ailleurs, ont été plus tardives encore, et l'on peut supposer, sans pousser trop loin la hardiesse, que son goût seul l'entraîna vers la peinture, qu'une honnête fortune le dispensait de travailler pour vivre. En 1434, il possédait un revenu que lui payait le domaine ducal de Brabant et des rentes qui lui étaient soldées par la ville de Tournai. Quelques-uns de ses tableaux prouvent qu'il n'a pas dû étudier d'abord dans l'atelier des Van Eyck; et, pendant sa jeunesse, les deux grands peintres ne formaient pas d'élèves, ne communiquaient leur secret à personne. Il peut donc très-bien avoir perfectionné son talent sous la direction du plus jeune. quand il avait obtenu lui-même le droit d'enseigner. Cette date de 1432 correspond justement à l'époque où le maître célèbre, étant devenu vieux, prit enfin la résolution de divulguer sa méthode. Un homme déjà instruit comme l'était Rogier van der Weyden, n'ayant plus besoin que d'améliorer sa manière, dut profiter vite, en écoutant la parole sérieuse et naïve d'un chef d'atelier si habile, en examinant son travail. Plus d'une fois sans doute il l'accompagna hors de la ville, sur ces plaines couvertes de lin aux fleurs d'azur, de pavots écarlates et de basses sapinières, qui rendent une faible harmonie dès que le vent les agite. Les peintres brugeois ont dû se mettre sans cesse en rapport avec la nature. Ils en connaissent si bien tous les aspects, en expriment si bien la grâce et la magie, qu'on ne peut douter de leur amour fervent pour elle. L'artiste et le poète ont des goûts solitaires; les distractions communes, les plaisirs, les sentiments grossiers de la foule blessent leur âme délicate et chassent loin d'eux l'inspiration. Leur talent est comme une voix douce que le moindre bruit noie ou déroute. L'école de Bruges était éminemment poétique et s'adonnait au paysage : par affection comme par nécessité, elle chercha les spectacles rustiques et s'enivra des émanations pénétrantes, qui sont, pour ainsi dire, l'âme de la campagne. Nous ver-

1. Les voici textuellement reproduites:

<sup>«</sup> Rougelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son appresure le cinquiesme jour de mars l'an mil cccc vingt six, et fu son maistre maistre Robert Campin paintre; lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec sondict maistre. »

<sup>«</sup> Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aout, l'an dessusdit (4432). »

leur témoignage, et semblent combinés avec intention pour jeter les historiens dans la perplexité. Au premier coup d'œil, on se demande si l'on pourra se tirer de pareilles fondrières et si la logique, même la plus vigoureuse, ne s'y embourbera pas d'une façon désespérante. Mais, la réflexion venant à l'aide, on trouve bientôt une issue; les textes, d'abord en lutte, s'accordent peu à peu, fraternisent, pour ainsi dire, sous la lumière de la raison, qui éclaircit et résout par degrés tous les problèmes.

Van der Weyden, en flamand, a le même sens que les noms français Dupré, Després, Dugazon, De la Pelouse; ces termes appellatifs, comme tous ceux qu'on emprunte aux objets naturels, comme les mots Duchêne, Dumont, Duval, Delahaye, des Étangs, Duroc, sont très-multipliés en quelque pays que ce soit. On les a d'abord appliqués à des individus qui demeuraient à côté d'une prairie, d'une haie, d'un étang, d'une montagne, et ainsi de suite. Or donc, on a trouvé sur les registres de l'ancienne corporation de Saint-Luc, à Tournai, plusieurs notes concernant un Rogier de le Pasture (Rogier de la Pâture), qui fut admis comme élève, le 5 mars 1426, chez Robert Campin, et, après avoir terminé ses études, devint franc-maître le 1er août 1432, en même temps que Jacques Daret, son condisciple, frère de Daniel Daret, auquel il enseigna la peinture. Ce dernier, dont on ne connaît pas un seul ouvrage, succéda, le 5 novembre 1449 seulement, aux fonctions que remplissait à la cour de Bourgogne Jean van Eyck, mort le 6 juillet 1440. Philippe le Bon hésita longtemps pour décerner le titre qu'avait porté un si grand homme; mais, chose extraordinaire, il accorda la place et les honneurs, en supprimant les gages 1. Il est fâcheux qu'on ne puisse pas avoir de plus amples renseignements sur la vie et les travaux d'un artiste choisi par ce prince, qui aimait la peinture en vrai connaisseur.

Van der Weyden a eu moins à souffrir de l'action du temps. Il vint au monde dans la ville de Tournai, vers 1400, et eut pour père un nommé Henri. Lui-même se maria de bonne heure avec Élisabeth Gof-

<sup>4.</sup> Voici comment s'exprime l'ordonnance relative à sa nomination : « Audiencier de nostre chancellerie, bailliés et delivrés hautement à Daniel Darest, paintre, nos lettres patentes à double queue, par lesquelles nous l'avons retenut nostre paintre et varlet de chambre aux honneurs, sans en prendre aucune chose pour le droit de nostre séel, montant à cinquante et ung solz, car, en faveur de luy, luy avons quité. Tesmoing nostre saing manuel mis à ces presentes, quy furent faictes en nostre ville de Bruges, le cinquiesme novembre, l'an de grâce mil quatre cens et quarante neuf. Phelippe. » (Acquits des comptes du grand sceau, dans les archives du Royaume, à Bruxelles.)

faerts. Dès l'année 1425, elle lui donna un fils, que l'on baptisa Corneille. Il a paru étrange, invraisemblable même, que Rogier ait appris les éléments de son art, quand il avait déjà enchaîné sa vie et contracté des devoirs paternels. Mais les notes trouvées dans un registre des peintres de Tournai sont péremptoires 1. Bien des vocations, d'ailleurs, ont été plus tardives encore, et l'on peut supposer, sans pousser trop loin la hardiesse, que son goût seul l'entraîna vers la peinture, qu'une honnête fortune le dispensait de travailler pour vivre. En 1434, il possédait un revenu que lui payait le domaine ducal de Brabant et des rentes qui lui étaient soldées par la ville de Tournai. Quelques-uns de ses tableaux prouvent qu'il n'a pas dû étudier d'abord dans l'atelier des Van Eyck; et, pendant sa jeunesse, les deux grands peintres ne formaient pas d'élèves, ne communiquaient leur secret à personne. Il peut donc très-bien avoir perfectionné son talent sous la direction du plus jeune, quand il avait obtenu lui-même le droit d'enseigner. Cette date de 1432 correspond justement à l'époque où le maître célèbre, étant devenu vieux, prit enfin la résolution de divulguer sa méthode. Un homme déjà instruit comme l'était Rogier van der Weyden, n'ayant plus besoin que d'améliorer sa manière, dut profiter vite, en écoutant la parole sérieuse et naïve d'un chef d'atelier si habile, en examinant son travail. Plus d'une fois sans doute il l'accompagna hors de la ville, sur ces plaines couvertes de lin aux fleurs d'azur, de pavots écarlates et de basses sapinières, qui rendent une faible harmonie dès que le vent les agite. Les peintres brugeois ont dû se mettre sans cesse en rapport avec la nature. Ils en connaissent si bien tous les aspects, en expriment si bien la grâce et la magie, qu'on ne peut douter de leur amour fervent pour elle. L'artiste et le poète ont des goûts solitaires; les distractions communes, les plaisirs, les sentiments grossiers de la foule blessent leur âme délicate et chassent loin d'eux l'inspiration. Leur talent est comme une voix douce que le moindre bruit noie ou déroute. L'école de Bruges était éminemment poétique et s'adonnait au paysage : par affection comme par nécessité, elle chercha les spectacles rustiques et s'enivra des émanations pénétrantes, qui sont, pour ainsi dire, l'âme de la campagne. Nous ver-

1. Les voici textuellement reproduites:

<sup>«</sup> Rougelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son appresure le cinquiesme jour de mars l'an mil cccc vingt six, et fu son maistre maistre Robert Campin paintre; lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec sondict maistre.»

<sup>«</sup> Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aout, l'an dessusdit (4432). »

rons quels heureux effets produisirent sur l'imagination de Van der Weyden ces agrestes études <sup>1</sup>.

En 1401, lorsqu'il venait de débuter sur ce théâtre du monde où l'on joue parfois de si tristes pièces, Bruxelles, la grande commune brabanconne, entreprenait son magnifique hôtel de ville; pendant que les assises montaient l'une sur l'autre, que la colonnade rangeait ses piliers gothiques et dessinait la courbe de ses ogives, que les tourelles se placaient à leur poste et que les balustrades bordaient les galeries, notre artiste, comme on l'a vu, jetait les bases de sa gloire, construisait l'édifice de son propre mérite. Le développement de ses facultés et celui du palais communal semblaient marcher de front : l'amour du beau emportait son âme dans le ciel mystique de l'art, tandis que la flèche dressait dans les airs son élégant chef-d'œuvre. Rogier devait bientôt orner de ses plus belles compositions la grande salle, dite *Chambre d'Or*.

En effet, la ville ayant besoin d'un peintre officiel, Van der Weyden obtint la préférence. A quelle époque? On ne le sait pas précisément, mais ce fut avant 1436, comme le prouve un acte dont nous parlerons tout à l'heure. Les conditions que lui offrit la régence nous sont connues. Le traitement annuel de ceux qui exercaient une fonction publique ou municipale, en Brabant, se composait alors d'une quantité plus ou moins grande d'étoffe, dans laquelle ils faisaient tailler leurs vêtements de cérémonie. Van der Weyden recevait chaque année un tiers de drap, terme qui désignait probablement le tiers d'une pièce; les maîtres ouvriers, dirigeant la maçonnerie, la menuiserie et les différents travaux, en recevaient un quart, c'est-à-dire un nombre d'aunes moins considérable. Ceux-ci portaient leur manteau sur l'épaule gauche, le peintre en couvrait son épaule droite. L'étoffe qu'on leur partageait sans distinction ne valait pas celle que l'on donnait aux magistrats, au changeur, à l'avocat, au pensionnaire, au médecin, au chirurgien, aux secrétaires et

<sup>4.</sup> Les tableaux de cet artiste que possède Berlin ont pour fond d'admirables paysages. Une note trouvée dans un registre de la Chambre des comptes, à Bruxelles (n° 21,802), a donné lieu de croire que notre peintre avait été reçu franc-maître avant 1427 : il s'agit d'un travail exécuté à Gand, cette année-là, par le Conseil de Flandre :

<sup>«</sup> Item à Rogier le pointre, pour avoir fait trois escuchons de pointure, l'un armoyez des armes de l'empereur, l'autre des armes de Monseigneur le duc, et le tiers aux armes de Flandres, lesquelz ont mis oudit siége en ordre; valent : XII S. »

On a voulu appliquer cette note à Van der Weyden; mais Rogier n'est qu'un prénom; une foule d'individus le portaient dans les Pays-Bas au xv° siècle, et l'on ne peut y joindre arbitrairement un nom de famille sans être autorisé par une indication accessoire. Or, l'article n'en renferme aucune, et la besogne insignifiante dont il parle ne peut fournir la moindre lumière.

aux clercs ou greffiers de la ville <sup>1</sup>. Leurs professions, réclamant l'étude du latin, étaient jugées plus nobles, plus méritoires; les artistes figuraient parmi les manœuvres. Et de fait, il y a toujours un peu de l'ouvrier en eux, jusque dans leurs mœurs, leur esprit et leurs habitudes : la puissance du talent les élève et transforme, pour ainsi dire, leurs occupations; mais la plupart, n'ayant pas reçu le baptême du génie, demeurent des hommes de métier, qui façonnent la pierre ou manipulent des couleurs.

Cependant les bourgeois de Bruxelles, voyant que l'édifice de la grande place leur coûtait des sommes très-fortes, sentirent la nécessité de restreindre leurs dépenses et de faire des économies. On statua, le 2 mai 1436, qu'après la mort de maître Rogier, peintre à gage de la ville, celle-ci n'aurait plus d'artiste officiel. Peut-être aussi le conseil jugea-t-il, et avec raison, qu'un si habile artiste suffirait pour exécuter toutes les peintures dont on voulait orner l'hôtel de ville, que ses fonctions, par suite, deviendraient une sinécure, non-seulement lorsqu'il terminerait sa carrière, mais de son vivant même, si la grande ennemie l'épargnait longtemps.

C'est donc entre la date de 1432 et celle de 1436 que Van der Weyden termina, dans l'atelier de Jean Van Eyck, son éducation d'artiste, comme dans une école supérieure<sup>2</sup>. Ici nous devons faire intervenir ses tableaux pour éclairer sa biographie.

L'église Saint-Pierre, à Louvain, possède une œuvre authentique de son pinceau. Dans le manuscrit de Molanus, retrouvé en 1855 ³, on lit cette phrase : « Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer. » (Maître Rogier, bourgeois et peintre de Louvain, a exécuté pour l'église Saint-Pierre, à Louvain, l'autel Edelheer.) Par une coïncidence remarquable et très-heureuse, ce tableau, qui existe encore et n'a jamais quitté le monument où il fut placé, il y a 423 ans, porte au revers l'inscription suivante :

Dese tafel heeft vereert hern Willem Edelheer En Alyt syn werdinne int iaer ons Hern Mcccc En XLIII.

1. Ordonnance de 1440 environ, citée par M. Wauters dans sa brochure sur Van der Weyden. (Bruxelles, 1856.)

2. A la réputation, renom et vertu de ces deux frères (les Van Eyck) succéda Roger van der Weiden de Bruxelles; lequel, entre autres œuvres, fit les quatre tableaux d'admirable facture, etc. *Guichardin*, p. 450.

3. Historiæ Lovaniensium libri XIV. M. Edward van Even en a extrait tous les passages qui concernent l'histoire des arts. Voyez sa brochure flamande, accompagnée des textes (4858).

Ce qui veut dire : « Ce retable a été donné par sire Guillaume Edelheer et Adélaïde, son épouse, en l'an du Seigneur 1443. »

Voilà donc une œuvre qui peut faire autorité, qui offre à la critique un point d'appui solide. Van der Weyden en est incontestablement l'auteur. Examinons-la comme elle le mérite.

Le panneau central figure la Descente de croix. Le divin cadavre est porté par trois hommes, dont deux soutiennent le corps, pendant que leur compagnon, grimpé sur une échelle, allége le poids en étreignant le bras gauche du martyr. Saint Jean et Marie Salomé soutiennent la Vierge, qui a perdu connaissance. Placée derrière ce groupe, une sainte femme essuie ses pleurs avec un mouchoir. De l'autre côté, à droite, Joseph d'Arimathie porte un vase de parfums, et Madeleine se tord les bras dans l'attitude la plus bizarre. C'est une grande dégingandée, au type étrange, accoutrée d'une manière fantastique, surchargée de volumineuses étoffes et grimpée sur deux jambes interminables. Si singulière qu'elle paraisse, ou l'artiste la trouvait belle, ou un motif inconnu lui avait fait prendre en affection cette géante disproportionnée. Tant qu'il garda sa première manière, il ne dessina pas autrement la célèbre pécheresse, et elle équivaut pour lui à une signature. Il y a beaucoup d'émotion, beaucoup d'effet dramatique dans ce tableau, qui ne rappelle en aucune manière le tranquille esprit de Jean van Eyck. Il est peint sur un fond d'or, imitant une muraille avec corniche et encadrements gothiques à jour. Un fond d'or en 1443, lorsque Hubert van Eyck lui-même y avait déjà renoncé, avait substitué de magnifiques intérieurs ou la poésie des sites champêtres à la splendeur inintelligente du métal! Les costumes lourds, disgracieux, dépassent en mauvais goût, et aussi par la surabondance de leurs étoffes, les draperies les plus gauches que Jean ait pu faire. L'œuvre est exécutée avec conscience, mais d'une main rude et inhabile. Chose extraordinaire! la couleur même, d'un ton sombre et d'un aspect fruste, n'a pas la moindre analogie avec celle du fameux Limbourgeois. L'exécution est inférieure de tout point à la facture de ce dernier. On dirait, pour m'exprimer sans détour, que l'auteur appartenait à une école provinciale quelque peu attardée.

Les volets offrent le même caractère. On voit sur l'aile gauche le donateur sous la protection de saint Jacques, pauvre immortel au visage triste et souffrant, puis ses deux fils, tous rudement peints, mais ayant un air de vérité. Sur l'aile droite sont agenouillées la femme de Guillaume Edelheer et ses deux filles, traitées avec plus de soin, comme l'exigeait leur nature plus délicate. Ce sont trois bons portraits, où les chairs toutefois n'ont pas une quantité suffisante de détails. Sainte Alice, la

patronne de la mère, qu'elle domine de son buste, ne laisse pas d'être une jolie femme. C'est au dos de ce volet qu'on lit l'inscription. Les personnages des ailes sont exécutés sur fond d'or, comme ceux du panneau central.

La vigueur tragique de la composition qui anime le morceau du milieu parut sans doute nouvelle et lui fit obtenir un succès de vogue. car l'auteur l'a plusieurs fois reproduite; et il ne l'a ainsi répétée, selon toute vraisemblance, que parce qu'on la lui demandait. Les peintres, à cette époque, travaillaient toujours comme des hommes de métier, pour satisfaire les chalands et pour un gain stipulé d'avance. La scène de Louvain est donc exactement retracée à Madrid. sur un panneau du Musée royal. La variante espagnole décorait jadis un autre monument de la même commune brabançonne, l'église qu'on appelait Notre-Dame hors des murs, église bâtie en 1373. Marie de Hongrie trouva ce tableau si bien exécuté, que pour l'obtenir elle n'épargna ni l'or ni les prières. Elle offrit en échange des orgues valant cinq cents florins 1 et une copie du tableau, que Michel Coxie devait faire. Se laissant toucher, la fabrique livra le tableau à la princesse. Plus tard, l'original fut expédié en Espagne : une tempête assaillit le vaisseau qui le portait et le couvrit de ses lames mugissantes : on devait croire le morceau perdu. Mais comme on l'avait emballé avec soin, la caisse où il voyageait flotta sur les vagues, qui semblèrent en comprendre la mission et la respectèrent : quand la brise poussa le coffre vers la grève, la peinture n'avait essuyé que de faibles dommages 2. Elle est plus grande, d'une meilleure exécution et d'un travail plus fini que le tableau de Louvain, mais on y observe les mêmes défauts. Marie et saint Jean, par exemple, sont emmaillottés dans des costumes énormes, qui leur rendraient tout mouvement presque impossible. Le tableau est sur un fond d'or imitant une muraille. La sacristie de l'église de l'Escurial possède une image identique, que Passavant juge même plus belle. Ce sujet, avec sa disposition particulière, devint une espèce de tradition de famille : on retrouve le motif et les données de la mise en œuvre sur un panneau du musée de Berlin, qui porte la date de 1488 et ne peut avoir été exécuté que par Pierre Van der Weyden, fils de Rogier.

L'étrange Madeleine dont nous avons donné la description sert de monogramme à un tableau qui orne la galerie de Dresde, où on le tient en grand honneur. Il représente le Sauveur crucifié.

<sup>1.</sup> Molanus.

<sup>2.</sup> Karel van Mander, t. Ier, p. 50

Voici les notes que j'ai prises devant la peinture même et que je reproduis sans modifications.

Le Christ est d'une longueur énorme, tout à fait disproportionnée. Les autres personnages sont aussi très-grands, et, s'ils se tenaient droits, sembleraient des colosses, ayant le buste perché sur des cuisses et des jambes qui dépassent de beaucoup les dimensions habituelles.

Les vêtements étonnent de leur ampleur outrée : ils drapent moins les personnages qu'ils ne les surchargent. Si les femmes essayaient de marcher, des aunes d'étoffe traîneraient derrière elles.

Un profond sentiment dramatique anime, passionne les figures, les gestes, les attitudes. Il atteint son plus haut degré dans la pose difficile, contournée, singulière, de Madeleine : elle éprouve une douleur effroyable, qui arrive presque aux attaques de nerfs; aussi ses bras se tordent comme à l'approche d'une crise. La Vierge s'abîme dans sa désolation. Le disciple chéri, également très-ému, contient ses larmes avec peine. Il y a sur le visage du Messie comme un reste de souffrance, dominé par l'expression du repos qui succède à de violentes épreuves. Elle est enfin arrivée cette mort désirable, qui termine les fatigantes agitations de la vie! Dans le firmament, à mi-corps du Rédempteur, un arc-en-ciel déploie son radieux symbole, annonçant que les promesses de Jésus s'accompliront. L'herbe a les teintes jaunes, les arbres ont l'aspect qui caractérisent ceux de Memlinc. Dans le gazon, au premier plan, une tête de mort, comme sur les Descentes de croix que nous venons d'analyser. Le fond d'or a disparu, circonstance d'où l'on peut induire que le tableau est d'une époque plus récente 1. Mais là encore l'influence de Jean van Eyck ne se trahit par aucun signe manifeste. Le panneau étant très-petit, la couleur a été appliquée avec soin, avec délicatesse; elle n'a pas cependant les tons qu'affectionnait l'inventeur de la peinture à l'huile. On ne retrouve d'ailleurs dans ce morceau ni sa manière de concevoir ni son genre d'exécution.

Le style des Van Eyck se montre pour la première fois sur une page de Van der Weyden, que signe et légalise en quelque sorte la courtisane repentie avec ses formes hétéroclites. Cette page est le fameux tableau d'Anvers où l'artiste a figuré les Sept Sacrements. Nous le décrirons et le jugerons plus loin. Il nous suffit, pour le moment, de constater que les personnages des petites scènes et le temple magnifique où elles ont lieu rappellent tout à fait la manière des créateurs de l'art septentrional.

<sup>1.</sup> Un soulier de la Vierge, qu'on aperçoit, est à la poulaine.

Leur goût, leur facture, leur soin minutieux, règnent sans partage dans les trois retables du musée de Berlin; le premier, que possédait jadis la Chartreuse de Miraflorès; le second, commandé par Pierre Bladelin pour l'église de Middelbourg; le troisième, qui a une frappante analogie avec les deux autres. Le talent du maître nous y apparaît calme, transformé, plus doux, plus fin, plus poétique; le dessin a perdu sa fougue, les gestes leur véhémence; et à l'exécution tranquille des personnages se mêlent un goût de la nature, une habileté pour reproduire soit les objets et les sites champêtres, soit l'intérieur et l'ameublement des édifices, que Memlinc a égalés, mais non surpassés. On y remarque déjà les gazons couleur olive, les pelouses dorées par l'automne, qui veloutent les plaines et les collines sur les tableaux du dernier peintre.

Comme un grand nombre d'artistes, Rogier Van der Weyden me semble donc avoir eu deux manières. Il garda longtemps son premier style, que Jean van Eyck ne lui avait certainement pas enseigné, qui avait une physionomie singulière, attardée, provinciale. Le pape Martin V, mort en 1431, n'a donc jamais pu offrir à don Juan, deuxième du nom, roi de Castille, le retable possédé pendant longtemps par la Chartreuse de Miraflorès. La seconde manière du peintre y est complète, la pratique de la peinture à l'huile dans toute sa perfection. Après avoir exécuté ce triptyque, Van der Weyden n'aurait pas subi une déchéance, remonté le cours de son talent pour l'amoindrir, pour retourner vers l'inexpérience de ses débuts. Antonio Conca, en rapportant ce fait, s'exprime d'ailleurs de la façon la plus vague, à une époque où l'on serait en droit de suspecter même l'affirmation la plus positive. « Ce fut un don que lui offrit le pape Martin V, dit-il, suivant ce que l'on raconte 1. »

Pour le retable de Beaune, dont on a voulu faire honneur à Van der Weyden, il n'a aucun rapport avec sa manière. Il la dépasse comme le génie dépasse le talent : la main puissante des Van Eyck l'a marqué de leur empreinte, y a tracé leur nom en lumineux caractères.

Les peintures de Van der Weyden, la marche suivie par son talent confirment donc les témoignages trouvés à Tournai. Comme un homme qui avait longtemps pratiqué la détrempe, il n'en perdit jamais le goût et l'habitude. On employait alors la gomme et le blanc d'œuf pour historier de grandes toiles, que l'on suspendait en guise de tapisseries dans les appartements. On estimait beaucoup ce genre de travail, qui exigeait une habileté peu commune, puisque, les proportions étant plus fortes,

<sup>1.</sup> Y fue regalo que le hizo el papa Martino V, segun se cuenta. Description topographique de l'Espagne, t. I<sup>er</sup>, p. 33.

les erreurs de dessin et les autres maladresses frappaient plus vite, plus sûrement les yeux. Karel van Mander eut l'occasion de voir des tentures semblables, peintes par notre artiste, que l'on admirait et regardait comme très-précieuses. Facius décrit deux tableaux de sa main, qui étaient sur toile : quoique les anciens eussent déjà recouru à cette matière, Van der Weyden paraît être le premier qui en fit usage dans les Pays-Bas pour les morceaux de chevalet. Ses grandes peintures décoratives l'y avaient préparé; des toiles libres, destinées à couvrir les murs, il devait aisément passer aux toiles tendues sur un châssis.

Les plus fameuses de ses productions ornaient, à Bruxelles, dans la maison commune, la *Chambre d'Or*, maintenant appelée Salle Gothique, où délibérait autrefois et où délibère de nos jours le conseil municipal. C'étaient quatre panneaux, subdivisés en huit compartiments, où l'on voyait figurées des scènes tragiques, destinées à inspirer la haine du crime et l'amour de la justice. De longues inscriptions, tracées en lettres d'or au bas des tableaux, sur une plinthe faisant partie du cadre, expliquaient les divers épisodes. Ces légendes nous ayant été conservées, nous allons les faire connaître.

Un homme magnifique, puissant et illustre, nommé Erkenbald (en français Archambault), rendait la justice sans acception de personnes et accueillait le pauvre aussi bien que le riche, les inconnus aussi bien que les gens de sa famille. Or, en 1222, il tomba gravement malade. Pendant qu'il était couché, il entendit dans la salle voisine un grand tumulte et plusieurs voix de femmes, qui poussaient des clameurs. Il en demanda la cause, mais chacun lui déguisa la vérité. Enfin, ayant appelé un page, il lui dit:

- Apprends-moi sans détour ce qui vient de se passer ici près, ou j'ordonne qu'on t'arrache les yeux.
- Seigneur, lui répondit l'adolescent effrayé, ce trouble est causé par le fils de ta sœur, que tout le monde considère et honore le plus après toi... il a recouru à la violence pour abuser d'une jeune fille.

L'oncle demanda de plus amples renseignements, et, le crime ayant été avéré, enjoignit de pendre sur-le-champ son neveu. Le sénéchal, n'osant ni refuser d'obéir, ni mettre à exécution la sentence, alla trouver le jeune homme, lui conseilla de fuir et de rester caché pendant quelque temps. Revenu près du malade, il lui annonça qu'il avait châtié le coupable. Au bout de cinq jours, le neveu pensa que la colère de son oncle devait être affaiblie ou éteinte : il entr'ouvrit la porte de la salle où il était couché. Le malade, l'ayant aperçu, lui parla d'un ton amical et le fit agenouiller près de son lit. Alors, le saisissant par les cheveux, il lui

plongea son poignard dans la gorge et le tua par amour de la justice 1.

Cependant la maladie du comte empira. Sentant qu'elle devenait mortelle, il manda l'évêque pour lui donner le saint viatique. Le seigneur, en se confessant, avoua tous ses péchés avec beaucoup de larmes et une grande contrition, mais garda le silence sur la mort qu'il avait donnée à son neveu quelques jours auparavant.

- Pour quel motif, lui demanda l'homme de Dieu, caches-tu le meurtre que tu as commis?
- Parce que cet homicide, répliqua le malade, n'est pas une faute à mes yeux; je n'ai donc pas besoin d'en solliciter le pardon.
- C'est cependant un crime, dit l'évêque; implore la clémence du ciel, ou l'hostie sainte n'approchera pas de tes lèvres.
- Eh bien! c'est Dieu lui-même que j'atteste, repartit le seigneur; non, je n'ai pas péché en frappant mon neveu, car je l'aimais d'une sincère affection. L'envie ou la haine n'a pas guidé ma main. Ma conscience m'a seule inspiré. Je ne crains donc pas le jugement du Très-Haut, et si tu me refuses le viatique, ô prêtre, je communierai en esprit.

L'évêque, s'obstinant à ne pas lui donner le pain mystique, abandonna la pièce; mais avant qu'il fût sorti du château, le malade le fit rappeler.

— Cherche dans ton ciboire, lui dit-il, et vois si le corps du Seigneur s'y trouve encore.

Le prélat ouvrit le Saint-Sacrement : l'hostie avait disparu.

- Elle est là, sur ma langue, reprit le comte.

Et, ouvrant la bouche, il lui montra le symbole de la Rédemption, qui était venu de lui-même confirmer ses espérances.

L'évêque jeta des cris de surprise et loua hautement la justice divine, qui mettait l'équité au-dessus de toutes les considérations humaines.

Telle était la première légende retracée par Van der Weyden, légende d'un caractère à la fois sauvage et grandiose, comme presque tous les récits des temps barbares. La seconde est animée par le même sentiment de violence héroïque.

L'empereur Trajan, qui avait un grand zèle pour la justice, quoiqu'il fût païen, venait de monter à cheval et s'apprêtait à quitter Rome pour entrer en campagne avec une armée nombreuse, lorsqu'une veuve, lui saisissant le pied, lui demanda vengeance contre le meurtrier de son fils. Le prince, d'un air plein de bonté, lui répondit:

1. Cette légende paraît être d'origine française : Césaire d'Heisterbach, qui l'écrivit le premier, en 1224, dit que le héros de l'aventure, Erkenbald de Burban, possédait le comté de Bourbon. *Burban* n'est peut-être qu'une altération du dernier mot.

- Tu vois que je pars pour la guerre : je te donnerai satisfaction à mon retour.
  - Mais si tu ne reviens point? lui demanda la mère affligée.
  - Mon successeur examinera la cause et punira le coupable.
- Pourquoi ces délais? reprit la veuve. Comme souverain, tu me dois la justice; fais ton devoir, et ne laisse pas un autre payer ta dette. Agis de manière que tes actions te profitent : obtiens toi-même la récompense due aux princes équitables, et ne permets pas que ton successeur la recueille.

Ému de ces instances passionnées, le maître du monde descendit de cheval et suspendit la marche de ses troupes jusqu'à ce qu'il eût terminé cette affaire. L'accusé parut devant lui. Comme il avait réellement assassiné le fils de la veuve, l'empereur lui fit trancher la tête. Il partit alors, et, après avoir remporté de grandes victoires sur les Perses, revint au bord du Tibre, où il ne tarda point à mourir. On lui éleva une magnifique sépulture au forum dit de Trajan, une colonne haute de cent quarante pieds; ses restes y furent ensevelis dans un cercueil en or.

Depuis plus de 450 ans il avait terminé son règne, lorsque le saint pape Grégoire Ier monta sur le trône pontifical. Un jour qu'il passait près de la colonne de Trajan, il se rappela son amour de la justice et déplora dans son cœur l'inutilité de ses vertus, la connaissance du vrai Dieu n'ayant pas sanctifié ses bonnes actions. Aussitôt il se rendit à la basilique de Saint-Pierre et se prosterna, plein de tristesse, devant la face du Seigneur. En songeant qu'un prince si équitable, un homme si bon n'obtiendrait jamais la félicité des élus, il versa des larmes abondantes. Bientôt même il implora la clémence divine en faveur du généreux païen.

— Dieu de miséricorde, Dieu de charité, pardonne-lui son erreur involontaire! Il aimait le bien, il a toujours pratiqué la justice et méritait de te connaître. Ne l'exclus pas à jamais de ta présence.

Une voix mystérieuse, qui semblait descendre des voûtes, fit cette réponse :

— Tes vœux sont exaucés; j'absous Trajan, quoique infidèle; mais, à l'avenir, ne me sollicite plus pour un damné.

Quand le pape eut assuré le bonheur éternel de Trajan, il fit rechercher son corps : on le trouva réduit en poussière, à l'exception de la langue, qui, n'ayant jamais prononcé que des paroles de justice, était demeurée intacte.

Ces huit motifs, comme on le sait déjà, étaient peints sur quatre panneaux, subdivisés par des colonnettes. On y voyait d'abord la jeune fille se plaignant de l'outrage qu'elle a subi, l'oncle punissant le crime de son neveu, l'évêque lui refusant le viatique et ce même évêque rappelé près du malade, qui lui montre l'hostie dans sa bouche. Les autres compartiments figuraient la veuve arrêtant l'empereur, le prince faisant mettre à mort le coupable, puis le souverain pontife en prière, et, pour terminer, des diacres lui offrant la tête de Trajan, dont la langue est restée incorruptible.

Ces épisodes traités d'une manière supérieure comptèrent longtemps parmi les objets les plus curieux de Bruxelles: tous les voyageurs et amateurs s'empressaient de les aller voir. Albert Dürer les trouva si admirables, qu'il nomma l'auteur un grand peintre les trouva si admirables, qu'il s'occupait des actes relatifs à la Pacification de Bruxelles (1577), ne pouvait en détourner ses yeux, et un jour il s'écria: « O maître Rogier, quel homme étiez-vous le » A la fin du dix-septième siècle, l'hôtel de ville les possédait encore, ainsi que l'attestent les relations des voyageurs les félibien les mentionne, en 1690, comme des œuvres que le temps a respectées le bombardement de 1695 ayant incendié le palais communal, ils périrent vraisemblablement au milieu des flammes.

On a cru que trois tapisseries possédées par la cathédrale de Berne, qui servent à orner le chœur, les jours de grandes solennités, reproduisaient ces compositions fameuses; les sujets en sont les mêmes, et au bas des tentures on lit les inscriptions que portaient autrefois les panneaux de Bruxelles, que Sweertius et Don Estrella nous ont conservées <sup>5</sup>. Les tableaux à l'aiguille passent pour avoir été trouvés sur le champ de ba-

- 4. « J'ai vu à Bruxelles, dans l'hôtel de ville, dans la Chambre d'Or, les quatre sujets que le grand maître Rogier a peints. » Reliquien von Albrecht Dürer, p. 88.
  - 2. Karel van Mander.
- 3. Le P. Bergeron, Itinéraire germanico-belgique. Journal des voyages de Monconys, t. II, p. 57. (Lyon, 4665, in-4.)
- 4. « Il se nommait Roger Vanderwyde, et a peint dans l'hôtel de ville de Bruxelles plusieurs tableaux, où il a représenté des exemples de justice les plus mémorables que l'histoire a pu fournir, entre lesquels il y en a un qui a grand cours en Flandre. » Et Félibien, chose rare pour un auteur du xvii siècle, conte la légende d'Erkenbald, puis il ajoute : « Cette histoire est représentée par ce Vanderwyde, qui a fait voir dans les figures des expressions qui surpassent tout ce que les autres peintres ont jamais fait de plus beau. » (Entretiens sur la vie et les ouvrages des peintres, t. Ier, p. 579 et 580, seconde édition.) Les célèbres images n'étaient donc pas détruites quand Félibien écrivait ces lignes.
- 5. El felicissimo viage del muy alto principe don Pholippe, p. 94 vº à 94 rº. (Anvers, 4552.)

taille, après les sanglantes victoires de Granson et de Morat. Mais toutes ces présomptions se dissipent comme une fumée devant les broderies, ou même devant les fac-simile, dont M. Achille Jubinal nous atteste la ressemblance exacte 1. L'administration des Beaux-Arts, en Belgique, ayant poussé le zèle jusqu'à les faire photographier, on a un moyen de contrôle plus positif encore. Premièrement, il n'y a que trois tapisseries, et il devait y en avoir quatre. A gauche, on plaçait la légende d'Erkenbald, succinctement figurée dans ses deux scènes principales, le neveu mis à mort et l'oncle montrant au prélat l'hostie échappée du ciboire. Dans le milieu, comme un panneau central, se déployait la tenture qui retrace la veuve suppliante et le châtiment du meurtrier de son fils. Les deux autres épisodes relatifs à Trajan occupent la dernière broderie, subdivisée par une colonnette fictive, comme la première : elle imitait une aile droite. Les inscriptions, étant reproduites intégralement, prouvent que les trois tentures forment un ensemble complet. Or, il y avait quatre morceaux à Bruxelles; donc les légendes y étaient différemment composées. Ce qui achève la démonstration, ce qui rend manifeste que les peintures de Rogier n'ont pas servi de modèle pour les tapisseries de Berne, c'est l'imperfection, la grossièreté même du dessin. Nul trait, nulle qualité, n'y rappellent le talent et la manière de Van der Weyden. Dans l'histoire apocryphe de l'empereur, la moins mal figurée, les types sont lourds, les attitudes gauches, les gestes empruntés; les chevaux ressemblent à des animaux de bois ou de carton. La légende d'Erkenbald, qui paraît d'une autre main, est tout à fait pitoyable : elle reporte l'imagination vers les débuts de l'art. Les visages grimaçants, les poses, les mouvements, l'expression, tout est comique, tout est digne des enseignes qu'on étale dans les foires. Aucun fragment de ces tapisseries ne donne, même par approximation, l'idée d'une œuvre supérieure ; encore bien moins pourraient-elles faire comprendre l'admiration que témoignèrent des juges comme Lampsonius et Albert Dürer. Plus on les regarde, plus elles semblent défectueuses. Trajan porte un chapeau à rebords, enchâssé dans une couronne voûtée comme une mitre, coiffure bizarre et grotesque 2. Les personnages ont

<sup>4. «</sup> Non-seulement M. de Sultzer, Von Arx, Durheim et Bergner reproduisirent scrupuleusement les tapisseries du Téméraire, mais encore ils en saisirent l'esprit et s'identifièrent, pour ainsi dire, avec la pensée naïve et pleine de simplicité qui animait les artistes du xv° siècle. Je ne crains donc pas d'affirmer que nos planches reproduisent leurs modèles avec la plus parfaite identité. » (Les anciennes tapisseries historiées. Paris, 2 vol. 4838.)

<sup>2. «</sup> Les couleurs, dit M. Jubinal, sont parfaitement conservées. » Les contours et les linéaments intérieurs le sont donc aussi.

pour chaussure des poulaines à pointes énormes et prolongées. Enfin sur la grande tapisserie, au milieu de la bordure supérieure, on voit un large écusson, où se trouve dessinée en noir l'aigle autrichienne, sinistre oiseau qui peut rendre douteux que des mains flamandes aient exécuté le travail.

Ces deux légendes dramatiques ayant, du reste, obtenu un succès général au quinzième siècle, on les a bien des fois mises en scène pendant cette période et les premières années du siècle suivant. Le musée de la porte de Hall, à Bruxelles, renferme notamment une autre tapisserie, exécutée d'après les dessins d'un peintre obscur, nommé Jean van Roome ou Jean de Bruxelles, qui retrace l'aventure d'Erkenbald. C'est une œuvre seulement médiocre, c'est à dire moins mauvaise que les tentures de Berne <sup>1</sup>.

En 1444, Van der Weyden acheta dans la rue actuelle de l'Empereur, autrefois rue des Carrières, une habitation avec une grande porte, et une partie de la petite maison contiguë, formant le coin de la rue dite Montagne de la Cour. Il la garda tout le reste de sa vie, et ses héritiers y demeurèrent après sa mort. Uu acte de 1449, qui indique son domicile, parle de lui comme étant le portraiteur de la ville de Bruxelles <sup>2</sup>.

Pendant l'année 1446, Rogier peignit pour le couvent des Carmes, à Bruxelles, un panneau où l'on voyait Marie et l'enfant Jésus, sur la tête duquel deux anges tenaient suspendue une couronne formée d'étoiles; un des vantaux offrait quelques cénobites du monastère : l'autre, un chevalier qu'entourait sa famille. Cette belle pièce fut endommagée par les calvinistes, en 1581, et restaurée en 1593 <sup>3</sup>.

En 1450, année de jubilé, le disciple des Van Eyck était à Rome;

- 4. Elle est divisée en trois compartiments, au moyen de colonnettes fictives. Tout le premier plan et tout le bas de l'image sont occupés par la dernière scène de la légende. Couché dans son lit, le justicier inflexible tient l'hostie entre ses dents et se tourne vers le prélat stupéfait pour la lui montrer. Au-dessus, en perspective, sont brodés plusieurs groupes: d'abord, à gauche, le neveu qui parle avec la jeune fille et tâche de la séduire, puis ce brutal amoureux la prenant de force; à droite, la jouvencelle se plaignant à la mère du ravisseur, puis au malade, qui punit de mort le criminel. Cette œuvre fut tissée pour la confrérie du Saint-Sacrement, instituée à l'église Saint-Pierre de Louvain, et ornait jadis son autel dans la collégiale. Les vêtements sont ceux qu'on portait au début du xvie siècle. L'esquisse ou donnée première fut payée à Jean van Brussel en 4543.
- 2. « Achter s'Cantersteen, tusschen de goeden tertyd toebehoorende meester Rogieren van der Weyden, portrateur der stad van Brussel. 1449. Archives de la cour censale de la châtellenie de Bruxelles, reg. nº 1.
  - 3. Sanderus: Chorographia sacra Brabantiæ, t. III, p. 293.

il contempla dans l'église Saint-Jean de Latran une œuvre fort belle, qui retracait l'histoire du patron de la basilique. Elle était couronnée par les statues de cinq prophètes, si bien peintes qu'elles semblaient réellement de marbre. Le voyageur demanda le nom de l'artiste; quand on lui eut dit que le travail était de Gentile da Fabriano, il le combla de louanges et l'éleva au dessus de tous les maîtres italiens 1. Avant cette époque, ses propres tableaux avaient déjà franchi les Alpes. En 1449, Gyriaque d'Ancône avait admiré, chez le marquis Lionel d'Este, un Christ descendu de croix peint par lui. Ses ouvrages ne devaient même pas être rares dans la péninsule italienne, car on imitait déjà sa manière, sans qu'il cût visité le pays et donné par sa présence un nouvel éclat à sa gloire. Un habile Siennois, Angelo Parrasio, l'avait pris de loin pour guide et pour étoile polaire : Cyriaque vit chez le prince Lionel, à la date mentionnée tout à l'heure, ce disciple qui ne connaissait pas son maître. Il figura les neuf Muses dans le palais Belfiore, près de Ferrare, comme nous l'avons dit, en copiant le style de Jean van Eyck et de son élève préféré. On admirait dans les appartements du prince de Ferrare un triptyque célèbre dû à Rogier van der Weyden: Un des vantaux, dit Facius, représentait Adam et Ève, tout nus, chassés de l'Eden par un ange et d'une beauté extraordinaire; l'autre figurait le donateur agenouillé 2; le panneau du milieu montrait le Sauveur descendu de croix, la fille de David, Madeleine et saint Joseph, dont la douleur, dont le visage baigné de larmes, paraissaient vrais comme la nature. Alphonse le Magnanime possédait du même artiste plusieurs tableaux peints sur toile: l'un exposait à la vue Marie consternée par l'emprisonnement du Fils de l'homme, qu'on venait de lui annoncer; ses larmes coulaient en abondance, mais la noble femme, dans sa désolation même, conservait toute sa dignité. C'était un chef-d'œuvre. Les autres figuraient les outrages, les souffrances mortelles, que les Hébreux ont infligés au Christ: sur ces compositions très-variées, la différence des sentiments et des caractères se trouvait on ne peut mieux rendue 3. - Peut-être Van der Weyden avait-il exécuté, pendant son voyage au delà des Alpes, quel-

<sup>4.</sup> De hoc viro ferunt, quum Rogierus Gallicus, insignis Pictor, de quo post dicemus, Jubilæi anno in ipsum Joannis Baptistæ templum accessisset, eamque picturam contemplatus esset, admiratione operis captum, auctore requisito, eum multa laude cumulatum cæteris Italicis pictoribus anteposuisse. Facius, p. 45.

<sup>2.</sup> Regulus quidam supplex. Je ne sais comment traduire en flamand ce nom latin de Regulus; peut-être signifie-t-il Roger. Il importe de rappeler ici que l'ouvrage de Facius fut écrit en 4454 et 4455.

<sup>3.</sup> De Viris illustribus, p. 48 et 49.

ques-uns des morceaux que nous venons de décrire d'après Facius. Temps regrettable, où les artistes flamands n'allaient point en Italie demander des conseils et chercher des guides, mais recueillir des hommages et faire briller leur adresse! Lorsqu'ils en rapportaient quelques souvenirs, ce n'étaient point des pastiches, des habitudes serviles d'imitation; libres et fiers, ils ne voulaient de maîtresse que la nature et ne butinaient que dans son large empire.

Après le retour de Van der Weyden, le chevalier Pierre Bladelin le pria de lui peindre un tableau pour l'église de Middelbourg en Flandre. Il faut savoir que ce curieux personnage s'était mis dans la tête de bâtir une ville à lui tout seul, ou du moins avec l'aide de sa femme, qui partageait sa résolution. Membre d'une famille noble et puissante des environs de Furnes, il avait d'assez grandes richesses, mais n'occupait pas une de ces positions féodales qui lui eussent assuré des droits étendus et facilité l'entreprise. Sa femme Marguerite appartenait à une illustre maison de Bruges, dont plusieurs individus avaient exercé de hautes fonctions dans l'Église et la Magistrature, ou fait preuve d'habileté dans les tournois que donnaient les ducs de Bourgogne. En 1444, au moment où un calme profond augmentait le bien-être et favorisait l'industrie des Pays-Bas, pendant que les seigneurs déployaient leur luxe à la cour, se divertissaient aux jeux guerriers des passes d'armes, ou fondaient cà et là des couvents pour obtenir la rémission de leurs fautes, les deux époux Bladelin concurent un projet qui devait éclipser tous les leurs et les environner d'une gloire plus durable que leur faste. Un citoyen de Bruges, Colard Fevers ou Lefèvre, qui était marié à la sœur de Pierre, possédait alors une ferme et des terres considérables, situées entre la ville autrefois maritime d'Ardembourg et la commune de Moerkerke. Il les avait achetées, depuis quatre ans, à l'abbaye de Middelbourg, en Zélande, qui avait reçu l'autorisation de les aliéner par un diplôme imprimé dans la collection de Miræus. Bladelin les acquit de son beau-frère, sollicita et obtint du bon duc Philippe la permission de réaliser son plan, et fit aussitôt les préparatifs nécessaires. Il décida que la commune future porterait le nom de Middelbourg, en souvenir de la maison religieuse qui avait longtemps possédé l'humide terrain où allaient bientôt s'élever, comme par enchantement, ses pignons gothiques et ses murs crénelés.

Ce n'était pas là certes un faible projet; bâtir sur un emplacement aussi peu favorable des courtines, des demeures, une église, une ville entière, cela exigeait une ferme résolution, de grands travaux et d'énormes dépenses. Mais le chevalier prit si bien ses mesures, que la

cité fabuleuse parut sortir magiquement du sol. Les maisons s'alignaient, les rues se formaient, les places se dessinaient, les murs d'enceinte montaient au milieu des airs, les fossés ouvraient leur lit de jour en jour plus profond, et le château du seigneur dominait tous les édifices naissants. L'église consacrée aux apôtres saint Pierre et saint Paul croissait avec rapidité, brodait ses fenêtres ogivales et dressait peu à neu vers les nuages ses pyramides transparentes. Middelhourg était d'avance érigée en fief par le duc de Bourgogne; Bladelin le pria de lui octrover aussi une foire franche, qui durerait chaque année douze jours. Philippe écouta sa demande avec bienveillance et ne la repoussa point, mais borna la durée de la foire à six jours. L'acte existe encore : il est daté du mois de mars 1464. Ainsi vingt ans de courage et de sacrifices avaient été nécessaires pour bâtir la nouvelle cité. Il paraît que l'on continua de travailler à l'église pendant six ans, chose peu étonnante quand on songe aux longs efforts, aux siècles de patience que réclamaient les cathédrales! Mais bien avant que les pieuses flèches eussent aiguisé leur pointe, le seigneur de Middelbourg avait cherché un artiste qui ornât le maître-autel. Les deux Van Eyck étaient morts, Rogier van der Weyden avait hérité de leur gloire; il le chargea de compléter le monument. L'habile maître peignit un retable, où l'on voit sur le panneau central le Christ enfant adoré par sa mère, par saint Joseph, par Pierre Bladelin et par trois anges, puis, dans le lointain, l'Annonciation aux bergers; sur l'aile droite, les rois légendaires apercevant au milieu de l'étoile qui les guide le Dieu nouveau-né; sur l'aile gauche, la Vierge apparaissant à l'empereur Auguste, habillé comme un duc de Bourgogne.

Le chevalier Bladelin, malgré son beau costume en velours noir, bordé de fourrure, désappointe le spectateur. On aimerait à voir quelque chose de noble, de fier et de poétique dans le visage, dans le maintien, dans l'expression d'un homme qui avait conçu un projet si hardi et fut assez persévérant pour l'exécuter. Sa longue figure osseuse, où pyramide un nez ordinaire, flanqué de gros yeux logés dans des orbites profondes, ne répond nullement à cette image idéale. Sa bouche aux lèvres épaisses trahit un goût prononcé pour les plaisirs des sens. Mais son oreille, placée juste à l'extrémité du profil, dénote des tendances contraires. Bladelin a les cheveux taillés à la malcontent, c'est-à-dire en ligne droite autour de la tête, mode affreuse du xve siècle que les artistes n'ont pas craint de reproduire, mais qui, bien évidemment, dépare leurs tableaux ou, du moins, leurs personnages. Le crâne est long, proéminent, les tempes sont enfoncées, les pommettes saillantes, la mâchoire forte. Le constructeur opinâtre a donc

THE LA CLASSIC STATES

The second of th

A SECRETARIO DE LA CONTROL DEL CONTROL D

A series of the series of t

 A second of the contract of

and the second of the second of the

le type d'un homme d'action, laborieux, entreprenant et décidé. Mais aucun indice ne révèle sa forte imagination, ni dans ses traits, ni dans sa tournure.

Les autres personnages, ou, pour mieux dire, le retable entier, que possède actuellement le musée de Berlin, mérite toute notre attention. La mère du Christ, agenouillée devant son fils et habillée d'une tunique blanche nuancée de teintes bleuâtres, porte en outre sous sa tunique une robe lilas foncé, et par-dessus sa tunique un manteau bleu qui lui couvre une épaule et tombe de là sur le bas du corps en draperies surabondantes. Elle appuie ses mains l'une contre l'autre par le bout des doigts. Ses beaux cheveux roux flottent autour de ses épaules; son visage, son attitude, n'expriment que la piété, la douceur, le recueillement. Trois petits anges adorent aussi le nouveau-né. Saint Joseph, tenant à la main une chandelle, n'a pas un type où rayonne l'intelligence. Ses gros yeux, enfoncés dans de profondes orbites, son menton saillant, sa laide bouche, où la lèvre inférieure dépasse la lèvre supérieure, lui donnent même, avec son grand nez, son cou tendu, son humble pose, un air de stupidité remarquable. Et ce qu'il y a de fâcheux pour Pierre Bladelin, c'est qu'il lui ressemble. Notons, comme indice chronologique, ses souliers à la poulaine et à patins.

La cabane dans laquelle se passe l'action est du style roman le plus pur, comme beaucoup d'édifices peints par les Van Eyck. Deux touffes de champignons, qui végètent sur le chaume, sont minutieusement exécutées. Au delà du monument agreste, une rue montante ou descendante (peu importe l'expression) vient aboutir à une porte; des piétons et des cavaliers y circulent. Plus loin, dans la campagne, les anges annoncent aux bergers la grande nouvelle.

Les rois mages, sur le volet droit, regardant le Christ qui leur apparaît au milieu d'une étoile et s'agenouillant pour l'adorer, sont trois excellents portraits, fidèles images où semblent vivre encore des bourgeois depuis longtemps couchés sous l'herbe. La campagne, derrière eux, est très-remarquable d'exécution et de perspective. On n'a pas fait mieux pendant le xvi° siècle, et des paysagistes fameux, comme Roland Savery, n'ont même pas atteint ce degré d'excellence. Un fleuve, une ville, des coteaux sont parfaitement distancés dans l'espace. Les nues légères, qui flottent à travers le ciel, ont un grand air de vérité.

A un aspect tout aussi réel le volet gauche joint des circonstances naïves. Non-seulement on y voit l'empereur Auguste habillé en duc de Bourgogne, comme nous l'avons dit, mais, pour rendre hommage à la fille de David, le pieux souverain balance devant elle un encensoir. Drapée dans un manteau bleu, la Vierge lui apparaît, assise sur un autel chrétien suspendu en l'air. Ces traits d'ingénuité, qui font sourire, ne portent aucune atteinte au mérite du travail. Les yeux regardent, les attitudes sont justes, les types vrais et pris sur nature. L'intérieur de la chambre, le lit rouge, les poutres du plafond, les cordes, les rideaux, trahissent une adresse supérieure. Et plus on considère l'image, plus elle gagne à cet examen, tandis que l'analyse fait tomber comme un brouillard le prestige apparent des œuvres inférieures.

Ce retable a eu dans les derniers temps une destinée singulière. En 1836, le curé de Middelbourg, M. Andries, maintenant chanoine à Bruges, faisait restaurer sa cuisine. Les murs en étaient couverts d'un papier aussi épais que du carton. Il fallut arracher cette tenture grossière, et comme le digne ecclésiastique présidait à l'opération, il fut bien étonné de voir apparaître une peinture à l'huile clouée sur la muraille, comme un préservatif contre l'humidité! Enlevant lui-même, dans une impatience bien légitime, quelques morceaux de papier, il finit par découvrir le tableau : c'était une copie modifiée du travail exécuté jadis pour Pierre Bladelin, travail qui, depuis longtemps, avait disparu de l'église. Joyeux de sa découverte, M. Andries fait restaurer la toile et en décore le maître-autel. Un de ses amis, le chanoine De Smet publie aussitôt, dans le Messager des arts et des sciences, une notice sur Middelbourg et sur le tableau, accompagnée d'une gravure. Le bruit que fait cet article éveille l'attention de M. Nieuwenhuys, qui a si activement dépouillé la Belgique d'une foule de chefs-d'œuvre. Il compare l'estampe avec un triptyque de son magasin, et acquiert la certitude qu'il possède l'œuvre originale peinte par Van der Weyden. Il en informe le directeur du musée de Berlin, qui accourt à Bruxelles et achète pour la Prusse ce travail type, d'une importance exceptionnelle.

Chose non moins extraordinaire! par suite d'une erreur difficile à expliquer, M. Passavant imprima dans le Kunstblatt (année 1836, pag. 279) que le retable transporté à Berlin était l'œuvre trouvée dans la cuisine du presbytère et que le chanoine Andries avait vendue, comme un ignorant ou un brocanteur. Fait plus étrange encore! le Messager, où avait paru l'article du chanoine De Smet, reproduisit cette erreur en 1841. Ne pouvant suspecter ces témoignages, qui n'avaient soulevé aucune protestation, j'imputai natuturellement à M. Andries l'émigration d'un tableau si important pour l'histoire de l'art dans les Pays-Bas. Mon accusation, appuyée sur deux textes, dont l'un imprimé en Belgique, ne me paraissait malheureusement que trop fondée.

Au mois de juillet 1864, me trouvant à Bruges et ayant besoin d'un

livre pour y faire quelques recherches, un jeune homme de la ville, M. Versscheide, me mena chez un ecclésiastique de ses amis, lequel possédait l'ouvrage et ne demanderait pas mieux, disait-il, que de me le prêter. Cet ecclésiastique, c'était M. le chanoine Andries. Quand je lui eus articulé mon nom :

- Ah! vous êtes M. Alfred Michiels! s'écria-t-il. Je suis bien aise de vous tenir. J'ai une furieuse querelle à vous faire. Dans votre *Histoire de la Peinture flamande* et dans vos *Peintres brugeois*, vous m'avez désigné comme un barbare, qui a privé la Belgique d'une œuvre capitale, et cependant rien n'est plus faux.
- Comment! vous n'avez point vendu au roi de Prusse le retable de Van der Weyden?
- Pas le moins du monde; ne l'ayant jamais eu en ma possession, je n'ai jamais pu l'aliéner. Aussi ai-je protesté, en 1855, dans le *Messager des arts et des sciences*, contre l'acte de vandalisme qu'on m'attribuait.
  - Je n'ai pas eu connaissance de votre lettre.
- Je vais vous en donner un exemplaire, pour me disculper à vos yeux. Et si vous réimprimez votre livre, j'espère bien que vous ne laisserez pas peser sur moi cette injuste accusation.

Tout cela était dit d'un air aimable, avec un enjouement et une bonhomie parfaite dont j'avais le cœur touché.

Je lus la protestation de l'excellent homme, protestation où je remarquai ces phrases : « M. Alfred Michiels dans son livre, d'ailleurs si intéressant, les *Peintres brugeois*, dans son indignation si juste, si le fait eût été réel, va jusqu'à me désigner nominativement comme vendeur. — Je pense que la copie du tableau de Bladelin a été peinte au milieu du seizième siècle. »

— Puisque des récits infidèles m'avaient trompé, dis-je en terminant ma lecture, soyez certain, monsieur le chanoine, que toute justice vous sera rendue, non-seulement dans le ciel, mais sur la terre.

Nous nous quittâmes en nous serrant la main, et M. Andries me dit que si je revenais à Bruges il espérait bien me recevoir à sa table, partager avec moi le pain et le sel.

La promesse que je lui ai faite, la voilà remplie; quant à ses bonnes intentions, je ne sais pas s'il me sera jamais possible d'en profiter. Revenons donc au fondateur de Middelbourg.

On sera peut-être bien aise de savoir que Bladelin mourut en avril 1472 et sa femme quatre ans plus tard, après avoir vu tous deux leur œuvre colossale entièrement finie. Pierre était devenu maître d'hôtel,

conseiller de Philippe le Bon et trésorier de l'ordre de la Toison d'or, récompense bien légitime de sa patiente opiniâtreté.

Van der Weyden semble avoir eu toute sa vie ce qu'on appelle du bonheur, c'est-à-dire une suite de chances favorables, car l'existence de l'homme n'est qu'un jeu susceptible de mille combinaisons. Une princesse, dont il avait fait le portrait, lui donna pour payement une dîme ou rente perpétuelle en grains.

Le 16 juin 1455, Jean Robert, supérieur du couvent de Saint-Aubert, à Cambrai, chargea notre artiste d'exécuter un retable, dont le panneau central devait avoir vingt-cinq pieds carrés; mais le peintre lui donna, pour le bien de l'auvre, six pieds et demi en hauteur, cinq en largeur, et aux volets des dimensions proportionnelles. Nous ne savons pas ce que représentait ce triptyque; mais il ne fut achevé qu'au bout de quatre ans, le jour de la Trinité. L'auteur reçut en diverses fois 80 ridders d'or, à 43 sous 4 deniers la pièce, monnaie de Cambrai. De plus, quand on amena l'œuvre, l'abbé donna 11 écus d'or, de 1 livres 20 deniers tournois, à la femme et aux ouvriers du peintre. Les Mémoriaux de l'abbaye nous fournissent d'autres menus détails. Le clerc Jennin de Montigny alla chercher le retable à Bruxelles, et le charretier Gillot de Congnelieu du Rougerle transporta, dans la première semaine de juin 1449, au lieu de sa destination: le voyage coûta, pour les deux personnes, 9 livres 15 sous 10 deniers tournois, plus 2 mesures d'avoine. Avant de le placer définitivement, on posa le triptyque sur des tréteaux, le 19 et le 20 juin, afin d'essayer en quel endroit il produirait le meilleur effet; les gens qui firent cette besogne reçurent quatre patards pour aller déjeuner. Le fondeur Jean Cachet exécuta un candélabre de cuivre à cinq branches, que trois jours après l'Assomption, le 18 août, on plaça devant le retable, et qui fut payé 10 écus de 20 livres. Un jeune artiste, nommé Havne<sup>2</sup>, peignit le cadre, l'extérieur du triptyque et même l'intervalle qui le séparait des stalles du chœur : on lui donna de ce chef 60 sous, monnaie de Flandre<sup>3</sup>.

Jean Ram, Espagnol de naissance, qui commerçait à Venise, possédait en 1531 le portrait de Rogier van der Weyden, à l'huile, peint par lui-même et daté de 1462. « Il avait été fait au miroir, » dit l'anonyme de Morelli 4.

<sup>4.</sup> Les Mémoriaux de l'abbaye le nomment maistre Rogier de la Pasture; cela concorde avec les renseignements trouvés à Tournai.

<sup>2.</sup> Hayne ou Haine Busequin, probablement, qui travailla pour les noces de Charles le Téméraire. *Hayne* est une forme du mot Henri.

<sup>3.</sup> Mémoriaux de l'abbaye de Saint-Aubert, p. 221.

<sup>4.</sup> Page 78.

J'ignore si ce fut d'après cette image ou d'après une autre que Jérôme Cock grava le portrait de notre artiste, publié en 1570 dans la Collection des peintres fameux de la basse Allemagne<sup>1</sup>. Quoi qu'il en soit, le grand homme n'y paraît point à son avantage. Il a le front haut et large sans doute, mais une expression de naïveté rustique, en même temps que de timidité, une chevelure inculte et sans grâce, des yeux légèrement en discorde, un nez volumineux, des pommettes saillantes, une lèvre supérieure très-forte. Tout cela ne forme pas un ensemble qui charme la vue et dénote l'inspiration. Van der Weyden porte une gonelle bordée de fourrure, à manches courtes, garnies de boutons et de pattes qui les fixent aux manches longues d'un justaucorps. Près de lui se trouve un petit tableau cintré: la Vierge tenant sur ses genoux le corps du Sauveur, sujet fréquemment traité par le peintre: plus bas, une espèce de nœud est probablement sa marque, ou le signe de corporation à laquelle il appartenait.

A la date de 1462, on trouve sur Rogier van der Weyden un second renseignement: il fut chargé d'évaluer, à Bruxelles, le travail fait par Pierre Coustain, peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, qui avait enluminé deux statues, un saint Philippe et une sainte Élisabeth, placées dans le palais ducal, devant la porte qui menait au parc. Notre artiste examina les statues en présence de deux personnages et taxa le labeur à 8 livres, de 40 gros la livre, monnaie flamande<sup>2</sup>.

Ses jours cependant approchaient de leur terme; la mort, qu'il ne voyait point venir, le frappa le 16 juin 1464. On l'enterra sous les voûtes de Sainte-Gudule, comme on enterre un bon serviteur près de son maître; îl reposait devant l'autel de sainte Catherine, dans le pourtour du chœur, et une pierre bleue protégeait ses restes 3. On grava sur sa tombe cette inscription funèbre:

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras.

Morte tuâ Bruxella dolet, quod in arte peritum
Artificem similem non reperire timet.

Ars etiam mœret, tam viduata magistro,
Cui par pingendi nullus in arte fuit.

- 1. Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies, una cum doctissimi domini Lampsonii elogiis. (Antverpiæ, 4570, petit in-folio.)
- 2. Archives de Lille, recette générale, compte troisième de Robert de le Bouvrie, allant du 1er octobre 1461 au 30 septembre 1462.
- 3. Magister Rogerus van der Wyden, excellens pictor, cum uxore, liggen voor Ste-Catelynen autaer, onder eenen blauwen steen. Registre des sépultures, conservé à Sainte-Gudule.

« Sous cette pierre, Rogier, tu dors sans vie, toi qui savais si bien retracer les formes des choses. Bruxelles pleure ta mort, craignant de ne point trouver un artiste pareil. La peinture s'afflige aussi, veuve d'un tel maître, que personne n'à jamais égalé<sup>1</sup>. »

Les peintres de Tournai voulurent honorer en lui leur compatriote : la corporation de Saint-Luc fit célébrer une messe funèbre, peu de jours après sa mort, à l'église Saint-Pierre, où elle avait son autel. La cérémonie se trouve mentionnée dans le compte annuel de la guilde, pour l'exercice 1463-1464, qui existe en original aux archives de Tournai. La note est rédigée d'une manière tellement explicite, qu'elle ne peut laisser aucun doute sur le lieu où Van der Weyden reçut le jour :

« Item, payet pour les chandelles qui furent mises devant saint Luc, à cauze du service maistre Rogier de le Pasture, natyf de cheste ville de Tournay, lequel demoroit à Brouselles.... pour ce : iiij gros 1/2². »

La même année, le cinquième jour d'octobre, le prévôt du cloître de Coudenberg, à Bruxelles, reçut vingt peeters d'or pour acheter des rentes, à la condition de célébrer, lui et ses successeurs, l'anniversaire de feu maître Rogier van der Weyden, peintre, et de sa veuve Élisabeth Goffaerts, quand elle serait décédée. La quittance existe encore dans les archives du royaume. Mais sa femme lui survécut longtemps : le 20 octobre 1477, elle constitua au profit de Henri Goffaerts, chanoine de Coudenberg et son parent selon toute vraisemblance, une rente de quatre florins du Rhin, qu'il devait prélever sur une rente plus forte due par la ville, à charge de réciter toutes les semaines, pour le défunt et pour la donatrice, une messe à l'autel de la Vierge, dans l'église du monastère3. Quand Élisabeth fut morte, on l'ensevelit près de son époux. Mais leur tombe a disparu; il est probable qu'on la détruisit, lorsqu'on voulut embellir l'abside et qu'on y ajouta la laide chapelle du Saint-Sacrement. On aurait ménagé ou transporté ailleurs la sépulture d'un comte, d'un baron, d'un chevalier; mais celle d'un artiste, d'un ouvrier en peinture, ne valait pas la peine qu'on y prît garde.

Rogier van der Weyden paraît avoir été non-seulement un grand peintre, mais un noble cœur. Il donnait toujours aux malheureux et,

<sup>4.</sup> Swertius : Monumenta sepulcralia, p. 284. — Christyn : Basilica Bruxellensis, t. Ier, p. 430. — Rombaud : Bruxelles illustrée, t. Ier, p. 452 et 336.

<sup>2.</sup> Si on voulait contester l'importance décisive de cette note, il faudrait l'arguer de faux; mais comme l'acte où elle se trouve est une pièce originale, on ne peut en suspecter la validité. (Pinchard, les Historiens de la Peinture flamande aux xve et xve siècles, dans le second volume de Crowe et Cavalcaselle, p. ccxvII.)

<sup>3.</sup> Cartulaire des archives de Belgique, à Bruxelles.

avant de quitter ce monde, leur fit des largesses posthumes. Lampsonius rappelle ce trait de bonté dans ses vers : « Il n'est pas seulement glorieux pour toi, Rogier, d'avoir peint une foule de beaux ouvrages, aussi bien que le permettait ton siècle, ouvrages dignes encore d'être étudiés par les artistes de notre époque, les tableaux entre autres qui maintiennent dans le sentier de la justice le tribunal de Bruxelles; mais ce qui ne te fait pas moins d'honneur, c'est d'avoir secouru le pauvre des produits de ton travail, de lui avoir légué sur ton lit de mort des ressources contre la faim : voilà un monument dont la splendeur bravera les âges¹. » Prédiction poétique annulée par le flot destructeur, par la marée montante des événements et des siècles! Les années sont venues, pleines de bruit, de trouble et d'écume, et le monument que le poëte croyait impérissable a été submergé dans la vague profonde, a été noyé dans la nuit. Quel citoyen de la capitale brabançonne connaît le legs et la générosité de Van der Weyden?

Le peintre célèbre eut quatre enfants :

Corneille, qui vint au monde à Tournay en 1427 ou à la fin de 1426, et mourut en 1473; Marguerite, née à Tournay, en 1432, morte en 1450; Pierre, né à Bruxelles en 1437; Jean, né dans la même ville l'année suivante, mort en 1468.

Corneille fit ses études à l'université de Louvain, au collége du Porc, y reçut le grade de maître ès arts, puis, dominé par les maximes, par les traditions du lieu, abandonna le monde et entra dans un cloître. Il choisit l'ordre le plus austère, celui qui pratique la règle de Saint-Bruno. Ses parents donnèrent plus de quatre cents couronnes au monastère de Hérinnes, près d'Enghien, où il chercha dès sa jeunesse le repos et la solitude. Après y avoir passé vingt-quatre ans, il mourut au mois d'octobre 1473, âgé d'environ quarante-huit ans 2. Pierre cultiva la peinture, comme son père, mais n'obtint pas les mêmes succès. Jean exerça le métier d'orfévre.

(La suite prochainement.)

ALFRED MICHIELS.

- 1. Le texte latin se trouve dans Karel van Mander.
- 2. C'est un moine de Hérinnes, Arnoul Beelthen, mort en 4489, qui nous a transmis ces détails. Dans sa Chronique de la Chartreuse, il qualifie de Bruxellois le cénobite défunt. (Dominus Cornelius de Pascuis, de Bruxellà, filius magistri Rogerii de Pascuis, egregii illius pictoris.) Mais il ne faut pas attacher à ce mot Bruxellois un sens trop rigoureux; de Bruxella veut dire tout simplement venu de Bruxelles, membre d'une famille habitant Bruxelles.

# GRAMMAIRE

# DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

## LIVRE TROISIÈME.

## PEINTURE.

XVI.

BIEN QUE LE DOMAINE DU PEINTRE S'ÉTENDE A LA NATURE ENTIÈRE,
IL EXISTE DANS SON ART UNE HIÉRARCHIE

FONDÉE SUR LA SIGNIFICATION RELATIVE OU ABSOLUE,
LOCALE OU UNIVERSELLE DE SES ŒUVRES.



supposer même que la peinture ne fût que le miroir de la vie, toutes ses représentations ne sauraient être placées au même rang, puisque la vie est répartie avec tant d'inégalité dans ce qui fait le spectacle de la création. La chaîne qui relie tous les êtres se compose d'anneaux d'abord simples et rudes, mais qui par degrés se compliquent, s'affinent, se développent et, à mesure que la chaîne monte, deviennent plus richement ou-

vrés, plus précieux. Il n'est donc pas indifférent de représenter dans leur inertie les corps inorganiques, ou de peindre dans leur mouvement les êtres animés. Il n'est pas indifférent de prendre pour modèle la plante qui végète captive sur le sol, ou l'animal qui se meut, conduit par la fatalité d'un esprit encore aveugle, mais sûr, qui est l'instinct, et à plus

forte raison l'homme, qui, résumant toutes les créations antérieures, les a couronnées par l'intelligence et les domine par la liberté.

D'ailleurs, si la grandeur du peintre se mesure à la difficulté de l'entreprise, quelle différence entre la copie d'une pierre sans forme ou d'une plante sans proportion, dont personne ne pourra vérifier la ressemblance, et l'imitation d'un corps proportionné et symétrique, soumis de toute éternité aux lois d'un rhythme divin, et en qui cependant la symétrie est constamment rompue par le mouvement ou rachetée par l'équilibre. L'art est-il le tableau de la vie? Rien n'y peut être alors plus intéressant que la figure humaine, puisque l'homme est la plus vivante des créatures. L'art est-il la manifestation du beau? La figure humaine est encore l'objet le plus noble de ses études, puisque les animaux n'ayant que du caractère, l'homme est le seul être capable d'atteindre à la beauté. Quelle que soit donc la définition de l'art, il existe dans ses œuvres des modes inférieurs et des modes supérieurs, selon que les objets représentés seront plus ou moins doués de vie.

Cette vérité peut s'exprimer d'une autre façon. Plus l'imitation rigoureuse sera nécessaire dans un tableau, plus il s'approchera des modes inférieurs; au contraire, plus les choses à imiter seront susceptibles d'interprétation, plus la peinture s'élèvera.

## Prenons quelques exemples:

Tous les jours nous rencontrons dans les rues de Paris des enseignes de marchands qui nous arrêtent par la vérité singulière des imitations qu'on y a peintes. Tantôt ce sont des chapeaux d'hommes dont le creux fait illusion, tantôt ce sont des casques, des sabres, des gibernes, qui se détachent en trompe-l'œil sur la devanture. Quelquefois, des peintres en bâtiments exposent des panneaux d'acajou, de chêne ou d'érable, imités avec une telle perfection, que l'ébéniste lui-même pourrait s'y méprendre. Chacun pourtant est averti que ces imitations ne sont pas l'œuvre d'un artiste, mais le travail d'un ouvrier.

Viennent des peintres, de vrais peintres, comme nous l'entendons, et supposons, si l'on veut, qu'ils s'appellent Roland de La Porte et Chardin, et qu'ils se plaisent à représenter ce qu'on nomme la nature morte, c'est-à-dire des ustensiles de cuisine ou de salle à manger, des fruits, des provisions, des objets mobiliers, ce qu'il y a de plus ordinaire dans l'intérieur d'une maison. Moins artiste que Chardin et moins intelligent, Roland de La Porte fera un tableau où il réunira, par exemple, une jatte pleine de pêches, une tasse avec sa soucoupe, une bouteille de ratafia, des morceaux de sucre, une boîte à café de fer-blanc, une carafe d'eau, des mies

de pain, des prunes... le tout peint à souhait. Admettons même pour un moment que ces choses soient aussi bien rendues par Roland de La Porte qu'elles le seraient par Chardin.

Celui-ci, en examinant l'ouvrage de son confrère, remarquera que les ustensiles et les fruits y sont réunis sans choix, au hasard; que l'on ne boit pas du ratafia dans une tasse; qu'on ne mange pas des pêches auprès d'une boîte à café de fer-blanc..., et que le spectacle, au lieu d'être composé de ces divers éléments, en est encombré. Lui, Chardin, il ne commettra point une pareille faute; il groupera sur sa petite toile des objets plus convenablement assortis, par exemple, deux tasses de porcelaine, une cafetière, un sucrier et un verre d'eau. Ces deux tasses de vieux saxe, formant tête à tête, sont là comme des personnages de la vie intime, et semblent faire entre eux aussi bon ménage que les maîtres de la maison. Chacun comprend que la dame du logis n'est pas loin et que deux êtres étroitement unis vont s'asseoir à cette table. Quelque chose nous apparaît de la douce uniformité qui caractérise les existences recueillies et paisibles. Voilà donc un simple tableau de nature morte qui dira quelque chose à l'esprit. A part même l'excellence de l'exécution, l'œuvre de Chardin sera supérieure à celle de Roland de La Porte, parce que l'un n'aura qu'imité la nature, tandis que l'autre, en l'imitant, l'aura interprétée, choisie, arrangée. Roland se rapprochera de l'ouvrier: Chardin aura franchi d'un seul pas l'espace qui sépare l'ouvrier de l'artiste.

Mais dans ce domaine de l'art pur où un vrai peintre nous a fait entrer, rien qu'en nous montrant deux tasses de porcelaine, tout n'est pas, il s'en faut bien, au même plan ni au même niveau. Que les modèles, au lieu d'être des tasses et des verres, soient des êtres animés et intelligents, l'art va s'élever tout de suite d'un haut degré, et, plus difficile, il sera aussi plus précieux.

Le Louvre est rempli de peintures excellentes où l'on peut mesurer la distance qui existe entre la nature morte et une scène familière ou, comme disent les Hollandais, un « tableau de conversation. » Arrètonsnous, par exemple, devant la Leçon de musique de Gaspar Netscher. C'est un petit panneau où l'on voit une jeune personne assise près d'une table couverte d'un riche tapis, et qui joue de la basse. Vêtue de satin blanc, elle reçoit les leçons d'un maître de musique qui s'est épris sans doute de sa beauté, et qui, habillé de brun, est rejeté au second plan dans une demi-teinte d'ombre. Le Saint-Preux de cette Julie hollandaise présente à son élève un cahier de musique et, en lui montrant du doigt les paroles

de l'air, il lui découvre son cœur. Au moment où ce drame imperceptible et muet se noue au coin du tableau, un petit page s'avance, qui est entré sans bruit, tenant à la main un violon, et dont l'arrivée va troubler la déclaration du professeur et mettre fin à l'embarras de l'élève. Que s'est-il passé? Pourquoi tant d'animation sur le visage du maître?... Voilà ce que paraît se demander le jeune page, encore incapable de comprendre les sentiments que viennent d'échanger entre eux ces deux personnages, l'un si amoureux, l'autre si près de le devenir.

Est-il un homme de goût qui ne préférât le tableau du Louvre, — c'est un tableau de genre, — à celui de nature morte, que Netscher aurait pu peindre tout aussi bien, avec le même talent et d'une touche aussi fine, en groupant, sur le tapis de la table, la basse de viole, le violon, les archets, le pupitre, le cahier de romances et, peut-être, le chapeau oublié du professeur?

Si la peinture peut grandir à ce point, par la seule substitution des figures humaines aux objets inanimés, que sera-ce donc quand elle choisira ses héros, non plus dans la vie commune, mais dans le monde de l'histoire ou de la poésie, lorsque, au lieu de représenter des mœurs locales, elle représentera les mœurs de l'humanité et ses caractères héroïques; lorsqu'elle remplacera le costume changeant de telle époque par cette généralisation du vêtement convenable à tous les temps et à tous les peuples, qui est la draperie; lorsque, s'attachant à retrouver la beauté des formes dans leur primitive essence, et se rapprochant alors de la sculpture, elle s'efforcera de concevoir et de créer ces types immortels qui sont des dieux. On le voit, il y a quelque intervalle de Netscher à Raphaël, de Chardin à Michel-Ange. Parcourir en observateur cet intervalle, c'est explorer le domaine entier de l'art et les différents genres qu'il lui est permis d'embrasser, tels que le paysage, les marines, les animaux, les batailles, les scènes anecdotiques et familières qu'on appelle proprement tableaux de genre, enfin l'histoire, la fable, la poésie, l'allégorie.

Quelque divers que soient ces genres de peinture, ils ne sauraient être la base d'une classification compliquée. Il serait contraire à la philosophie de voir des divisions là où il n'y a que des variétés et des nuances. La vraie distinction, la seule à établir, croyons-nous, est celle que nous avons annoncée, celle que motive la différence entre l'imitation et le style.

### XVII.

LES DIFFÉRENTS GENRES DE PEINTURE APPARTIENNENT AU MODE INFÉRIEUR OU AU MODE SUPÉRIEUR, SUIVANT QUE L'IMITATION OU LE STYLE Y JOUENT LE PREMIER ROLE.

Si le lecteur se rappelle comment nous avons défini le style dans le cours de cet ouvrage, il sentira que les objets qu'embrasse la peinture sont tous susceptibles d'imitation, mais ne sont pas tous susceptibles de style.

Le style étant la vérité typique n'existe que pour les êtres doués de la vie organique et de la vie animale. Notre intelligence conçoit le type du cheval et le type du lion, parce que l'organisme du cheval et celui du lion sont soumis à une loi constante; mais il nous est impossible de concevoir le type du rocher, le type du nuage. Pourquoi? Parce que ces corps, n'étant pas vivants, ne sont pas organisés, et que, n'étant pas organisés, ils n'ont aucune proportion. Or, comment découvrir la forme normale de ce qui est naturellement informe? Comment saisir la règle constante de ce qui est naturellement irrégulier? Comment trouver une proportion parfaite, là où il n'existe que des dimensions variables? Quand je vois la tête ou la jambe d'un cheval, je puis reconstruire l'animal entier en vertu du rapport fixe des parties au tout; mais étant donnée la moitié d'une pierre, je ne puis savoir la forme de l'autre moitié parce qu'aucun principe connu n'a présidé à l'agrégation de ses molécules.

Les créations mêmes du règne végétal échappent pour la plupart à une mesure commune; elles n'ont point d'étalon, bien qu'on y remarque parfois des répétitions, des alternances, qui indiquent un commencement de régularité et d'ordre, une ébauche de la vie. Qui dessinera la forme typique d'un fruit ou d'un légume? Qui arrêtera le type de l'orange ou le type du navet? Et en supposant même que le peintre pût y parvenir, il n'arriverait qu'à une image glacée, sans intérêt, sans saveur. Pour qu'une orange pût représenter toutes les oranges, il faudrait en élaguer justement ce qui en peinture donnerait à ce fruit de la singularité et de l'attrait, je veux dire ces circonstances particulières, variées à l'infini, qui distinguent une orange d'une autre orange, le plus ou moins de rugosité ou de lisse dans l'écorce, les menus accidents qui l'ont saupoudrée de noir, qui en ont altéré ou dépoli la surface, les végétations para-

sites qui rongent l'épiderme, les nuances de jaune pâle ou de vermillon qui annoncent une maturité inégale, selon que telle partie a été exposée au soleil ou a mûri dans l'ombre...

Ces détails délicats font la joie de l'artiste et son triomphe, s'il s'appelle David de Heem ou Rachel Ruisch. Il se plaît à particulariser, par les scupules de l'imitation, ce qui, généralisé, deviendrait froid et fade. A-t-il sous les yeux une écrevisse, sa touche va se piquer à tous les piquants de la patte, s'effiler aux antennes, se heurter à chacune des articulations où l'on entrevoit la chair molle au défaut de la cuirasse. A-t-il à représenter un citron, il voudra que l'on sente à merveille le grenu du zeste qui s'est roulé en spirale sous le tranchant du couteau. et que ce citron à demi pelé fasse venir l'eau à la bouche, lorsque la lame d'argent, dépassant l'épaisseur de la cloison blanche, laissera voir dans les cellules du fruit entamé ce qui doit rafraîchir et réjouir le palais. Veut-il peindre des huîtres ouvertes, il nous les fait toucher du doigt et des lèvres; il accuse les rudes bords de leurs coquilles grossièrement feuilletées à l'extérieur, mais fines au dedans, transparentes, polies, mouillées, nacrées. Il met son orgueil à rendre ces gouttes d'eau où la lumière se joue, ces perles, qui sont, dit un poëte, « une maladie de l'huître, comme la poésie est une maladie de l'homme. » Avec amour il observe dans chaque objet les tons curieux, les fines nuances, le mat et le luisant, l'uni et le rude, le dense et le friable. Il exprime au bout du pinceau la peau mince de la prune, ses taches, ses buées, et l'enveloppe plucheuse qui cache la noisette, et les déchirures du brou vert où est emprisonné le cerneau. Il n'oublie ni le papillon, ni le ver, ni le scarabée, ni la mouche. En un mot, il fait ses délices de l'imitation qui doit pour un instant amuser nos yeux.

Ainsi, la valeur d'une telle peinture est tout entière dans le rendu. Pour peu maintenant que le spectacle s'élève et s'agrandisse, le style y trouvera place.

Le Paysage. Ici encore l'imitation a le rôle le plus important, sans être néanmoins aussi scrupuleuse, aussi littérale qu'elle l'était dans un tableau de nature morte. Que la réalité du paysage soit étudiée, serrée de près, dans chacun des éléments qui le composent; qu'on y sente la présence de l'air, l'éloignement de l'horizon, la légèreté des nuages ambulants, la profondeur de l'eau; que les terrains soient fermes, les pierres cubiques et dures, les écorces rugueuses, les joncs humides et les buissons épineux; que les feuillages frémissants soient traversés par la lumière, creusés par l'ombre, et reconnaissables dans leur variété, à leurs formes, à leurs

bouquets, à leurs allures... cela est indispensable sans doute. La poésie des champs et des bois n'y voyage qu'en compagnie de la vérité.

Toutefois il appartient au peintre d'idéaliser le réel en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l'âme humaine, et la preuve que la seule fidélité de l'imitation n'y suffirait point, c'est que si l'instrument du photographe venait à saisir les couleurs aussi bien qu'il saisit les formes, il produirait une certaine vue d'un certain pays, mais ne produirait point cette œuvre d'art qui est le paysage.

Voyez cette chaumière que Rembrandt a dessinée à plaisir, et qui est maintenant devenue célèbre, parmi les amateurs, sous le nom de la Chaumière au grand arbre. Si elle était venue se peindre dans l'objectif d'une machine, au lieu d'être vue par l'œil de Rembrandt, nous n'y ferions peut-être aucune attention, et de toute manière nous n'y trouverions point ce sentiment de liberté rustique et de bonheur que Rembrandt a su éveiller en nous après l'avoir éprouvé. Heureuse cabane! Et quelle paix profonde règne autour! La ville est loin, bien loin : on la voit tout juste assez pour sentir la satisfaction de n'y pas être. Sur le pas de la porte, deux enfants s'occupent à ne rien faire. Ce sont les seuls êtres vivants de cette demeure, avec un chat qui guette une compagnie de moineaux, et deux canards, dont l'un s'épluche en passant sa tête sous son aile. On peut s'oublier longtemps à contempler ce pittoresque désordre, ce chaume délabré qui se tapisse au hasard de plantes sauvages et se colore de fleurs, et cette provision de fagots d'où l'on tirerait de quoi éclairer l'âtre, si nous entrions là pour sécher nos souliers après une promenade dans ces prairies inondées... Maniée par un peintre comme Rembrandt, l'imitation la plus naïve en apparence nous rend aimables des objets qui n'ont aucun rapport avec nos affections. Un vieux tonneau, une roue renversée, un petit lavoir sous lequel on entend coasser les grenouilles, des nénufars flottant sur l'eau paresseuse du canal, et les plantes aquatiques si bien indiquées par le crayon de l'artiste, et ce grand et beau tilleul qui prête de la majesté, Dieu me pardonne, à un tableau si agreste et si humble... Voilà des choses inanimées, et pourtant elles nous parlent je ne sais quel langage secret qui nous enchante : c'est que Rembrandt y a mis quelque chose de son cœur.

Il manque aux spectacles de la nature ce qui est la qualité essentielle de l'art, l'unité: non-seulement elle varie à chaque instant du jour, mais encore, dans sa complexité infinie, dans sa confusion immense, dans son désordre qui est sublime, elle contient et elle nous montre ce qui répond aux sentiments les plus contraires. Capable de provoquer les émotions de l'homme, elle est impuissante à les exprimer. Lui seul peut les



EXEMPLE DE PAYSAGE AGRESTE.

La Chaumière au grand arbré, par Rembrandt.

xxI.

rendre claires, sensibles, visibles, en choisissant les traits disséminés, perdus au sein du réel, en éliminant les choses étrangères à sa pensée et qui la contrediraient.

Si Ruïsdael se promène dans la campagne, c'est que le ciel est couvert, que le vent chasse les nuages, siffle dans les buissons, fait ondoyer les épis et agite le feuillage aigu des vieux chênes. Sous son regard passionné, tout s'assombrit, tout prend un caractère de tristesse; le ruisseau, devenu torrent, se précipite en roulant des arbres déracinés; le soleil même, s'il vient à percer les nues, ne change pas le caractère de la nature agreste, et le sourire de sa lumière ajoute encore à la mélancolie du tableau. Si le peintre rencontre une fermière réjouie et de rouge habillée, il ne la verra point, et jamais, de lui-même, il ne l'introduira dans son paysage où l'on apercevra seulement quelques figures éloignées et indécises qui en augmenteront la solitude.

Que Berghem vienne peindre les mêmes sites, le spectateur ne les reconnaîtra plus... Le ciel est rasséréné, le bocage est paisible, l'eau coule plus doucement, ou elle s'est endormie et forme une mare à laquelle vont s'abreuver des bestiaux conduits par une villageoise accorte, fraîche et haute en couleurs, montée sur son âne. La nuit même, le spectacle sera égayé par quelque drame de lumière, soit que des paysans allument une bourrée pour pêcher des écrevisses, soit qu'aux rayons de la lune à demi voilée des voyageurs et des animaux, traversant un pays boisé, passent par une clairière marécageuse où tremble leur image.

Ainsi l'artiste, maître de la réalité, l'éclaire de ses regards, la transfigure selon son cœur, et lui fait dire ce qui n'est point en elle, le sentiment, et ce qu'elle ne saurait ni posséder ni comprendre, la pensée.

Mais le paysage, déjà marqué à l'empreinte d'un caractère personnel, est-il susceptible d'être agrandi par le style? Deux grands peintres français l'ont affirmé d'une manière éclatante : Nicolas Poussin et Claude Lorrain. L'un et l'autre, sans sortir de la vérité, nous transportent dans les contrées que leur imagination a embellies, et, avec des éléments réels, ils composent un ensemble idéal. Leurs arbres choisis présentent des formes heureuses, dont la silhouette remplit l'espace, mais ne le déchire point; leurs lignes, accidentées sans bizarrerie et contrastées sans violence, conservent dans leur opposition même une ampleur solennelle et un calme plein de majesté. Les fabriques, c'est-à-dire les constructions dont leur paysage est orné, rappellent les peuples et les temps antiques. Celles de Poussin marquent la Sicile, la Grèce, l'Égypte, de sorte qu'on n'est pas surpris de voir, au bord des eaux qui les baignent,



Mercure et Argus, par Claude Lorrain.

Galatée poursuivie, Diogène jetant son écuelle, ou Moïse sauvé par la fille de Pharaon. Les fabriques de Claude se rapportent quelquefois à l'âge d'or, à ces temps fabuleux où la vie était une longue respiration du bonheur, où la terre de Saturne était habitée par des faunes et des nymphes, où les cavaliers étaient des centaures. Par une transmigration sublime de son âme, Claude se souvient d'avoir vécu jadis parmi les bergers de Théocrite, d'avoir entendu la flûte de Pan, et sur sa toile baignée de lumière il creuse des distances infinies qui ne sont pas seulement les profondeurs de l'étendue, mais les perspectives de l'âme. Tantôt il représente un temple en ruine sous les ombrages d'un bois sacré qui fuit à perte de vue, tantôt il peint, avec une vérité qui étonne, un golfe imaginaire où des navires, construits dans les chantiers de l'idéal, partent pour de lointains voyages sur des mers que jamais la tempête n'agitera.

Aucune autre école de peinture n'a su donner une pareille grandeur au paysage ni tant de poésie. Il y a de la poésie en effet, et de la grandeur, à retrouver le passé de l'histoire dans la nature présente, à transformer la campagne en Élysée, pour en faire le séjour vraisemblable des demidieux; mais à la condition de ne pas perdre de vue les accents du vrai, de ne pas substituer au caractère des champs et des bois la représentation factice d'une utopie. Rien de plus contraire aux lois de l'art que le paysage historique ou héroique, réduit en système et devenu poncif. Mieux vaut cent fois un bout de tertre naïvement rendu par Karel Dujardin, un petit ruisseau familier peint par Van de Velde, ou même, sans aller si loin, un chêne de Bruandet. Le paysage historique n'est beau que lorsqu'il est sincère, c'est-à-dire quand, au lieu d'être l'ouvrage d'un professeur qui n'a pas senti ce qu'il voulait exprimer, il émane d'un maître qui exprime ce qu'il a senti.

Les Animaux appartiennent au génie de l'imitation toutes les fois qu'ils forment le principal objet de la peinture. Ils ne doivent être simplifiés et agrandis par le style que s'ils figurent dans une composition fabuleuse ou dans quelque scène auguste, à la suite des dieux. Ils sont alors considérés en quelque sorte comme emblématiques, et les imiter de trop près serait une puérilité et un contre-sens. Quand Cybèle passe sur son char tiré par des lions; quand un attelage de panthères conduit Bacchus triomphant, il ne convient point de rendre avec une vérité trop positive les pelages de ces animaux, les détails de leurs crinières, les mouchetures de leurs robes. Il faudra que leur image conserve quelque chose de mythique, parce que de tels animaux n'étant guère là que des symboles participent de la divinité qu'ils accompagnent. Combien seraient



LION, PAR BARYE.

mal venus dans une décoration illustre les chevaux du Soleil et ceux de Neptune, si le peintre, se bornant à les copier d'après nature, n'avait pas imprimé à son dessin un caractère plus grand encore qu'on ne peut l'observer dans les individus vivants, et n'y avait mêlé, à l'exemple d'un Jules Romain ou d'un Polydore, quelques accents surnaturels! Lorsqu'ils ont joué un rôle dans l'histoire et qu'ils ont été au service des héros, les animaux peuvent encore recevoir l'empreinte du style. Que des taureaux et des bœufs, ornés de bandelettes, soient traînés au sacrifice par le victimaire, ce n'est pas à l'étable que l'artiste ira les étudier, s'il veut les mettre à l'unisson des personnages qui composent le drame du tableau. Il aimerait mieux en pareil cas s'inspirer des bas-reliefs antiques ou des pierres gravées, parce que les bêtes y sont présentées sous une forme abrégée et fière qui les élève au-dessus de la vérité banale, et aussi parce que, chaque peuple ayant eu sa manière de voir et de comprendre les animaux, il importe de les représenter selon l'esprit de ceux qui furent leurs maîtres.

Il est au surplus des animaux dont la noblesse est tellement consacrée par les religions anciennes et par les histoires, qu'il n'est plus permis d'échapper à la tradition qui les a depuis si longtemps ennoblis. Tels sont le cheval, le lion, l'éléphant, le tigre, le sanglier, la biche, le bélier, la chèvre, l'aigle, la chouette, l'ibis, le serpent, le dauphin, le cygne, la colombe, la tortue... En dehors même des idées que leur présence réveille, les animaux sont d'autant plus susceptibles d'être idéalisés par le style qu'ils sont plus sauvages. Ceux que nous avons à tout moment sous les yeux, et qui se trouvent associés à notre vie domestique, ceux-là demandent une observation intime et les grâces de l'imitation. Les moutons et les vaches qui furent sculptés par les élèves de Phidias sur la frise du Parthénon sont rendus avec une extrême naïveté, tandis que les musles des lions qui couronnent la cymaise des corniches rappellent la nature de plus loin et de plus haut.

De nos jours cependant il s'est trouvé du style dans l'image de certains animaux féroces que le peintre semblait avoir estampés dans le désert, parce que l'essence du style lui est apparue un instant dans le réel de la bête vivante.

Si Jean Fyt et Jean Leducq étudient les mœurs des chiens, si Honde-coeter et Simon de Vlieger s'attachent aux drames de la basse-cour, leur but unique est d'imiter fidèlement leurs modèles, d'être vrais, et d'être curieux par la vérité poursuivie et reproduite dans le menu. Paul Potter lui-même n'a pas d'autre ambition, lui qui a le don de nous ravir en peignant les vaches et les brebis du pâturage, et qui sait si bien, par la



VACHE, PAR PAUL POTTER.

langue du dessin et de la couleur, nous rendre sensibles les idiomes inconnus et la poésie cachée de ce monde obscur, où vivent comme en un songe les êtres inférieurs.

Si l'artiste s'amuse à prendre pour sujet principal un âne flânant sur le pré, comme l'a fait une fois Philippe Wouwermans, de quelle manière nous intéressera-t-il à son modèle, autrement que par le détail? Après avoir vaqué à ses chardons, le baudet s'est arrêté sur l'herbe courte, au bord d'un ravin, et il semble occupé philosophiquement à humer le frais, à écouter, pensif, le bruit de l'eau. Son échine osseuse et ses grandes oreilles se détachent en vigueur sur un ciel clair. Involontairement, l'on s'approche de la bête et l'on remarque les variétés de son poil, ici noir, là grisonnant, fauve par places, taché de blanc sous la panse, accidenté de tons fins, brillants et argentés. On observe les endroits du pelage qui ont été dénudés par le frottement du licou, les écorchures cicatrisées, les retroussis de la corne déformée par l'usure. On se plaît enfin à scruter la physionomie de cet animal rêveur, et sa quiétude profonde... Mais supposez maintenant que la scène change, que cet âne des champs devienne l'âne des Écritures; qu'il soit arrêté par l'ange de Balaam, ou qu'il porte Jésus en triomphe dans Jérusalem, quelle lourde faute ce serait d'insister sur les petits détails qui nous charmaient tout à l'heure! Dans l'une des deux peintures, si admirables, qui décorent le chœur de Saint-Germain-des-Prés, Hippolyte Flandrin a donné un bel exemple du style qui transforme les bêtes les plus humbles, quand elles sont mêlées aux actions divines.

Un moyen de rehausser l'imitation des animaux, c'est d'y mettre ce feu, cet élan, cette surexcitation de la vie, qui prêtent aux passions animales quelque chose des passions humaines, et que Léonard de Vinci, Rubens, Sneyders, ont si bien exprimés dans des sujets de chasses et de batailles.

Les Batailles et les Chasses — la chasse n'est qu'une manière de bataille — ont cela de commun, qu'il est impossible de les peindre avec une vérité autre que la vraisemblance. Comment représenter en un seul moment une action qui a duré tout un jour? Comment conserver dans le tableau l'exactitude des mouvements stratégiques, la précision du bulletin, la fidélité de l'histoire? Le talent du peintre consiste évidemment à choisir le trait le plus intéressant de l'action, l'épisode le plus caractéristique, l'instant décisif.

Toute peinture, en effet, est soumise à la loi rigoureuse de l'unité. Or, l'unité d'une bataille ou d'une chasse, il faut bien que le génie l'invente,

ou qu'il sache la démêler à travers les complications d'un long récit. De quoi s'agit-il? De nous donner une forte idée du combat, une impression mémorable, en frappant sur notre imagination un seul coup, un grand coup. Dans sa Bataille d'Aboukir, Gros personnifie heureusement les deux armées, les deux races, les deux courages, par le choix d'un épisode dont le spectateur se souviendra. Pendant que Mustapha, désarconné, désarmé, frémit de se voir abandonné des siens, et d'une main indignée veut retenir les fuyards, son fils, pour lui sauver la vie, ramasse le sabre paternel et le présente au général Murat, qui, aussi beau dans la mêlée qu'à la parade, arrête court son cheval arabe, et, par ce geste élégamment héroïque, épargne le vaincu.

Dans sa sublime Bataille d'Eylau, le même peintre résume en une. seule figure le spectacle d'une désolation immense. Au premier plan, ce sont des groupes de morts sous la neige, des mourants qui, se réveillent au bruit de l'escorte impériale, des ennemis blessés et farouches que nos chirurgiens pansent malgré eux. Puis, sur un terrain d'une vaste étendue, l'on aperçoit des régiments entiers couchés par terre, des lignes de soldats qui conservent leur rang dans la mort, et d'autres qui attendent, rangés, leur tour de mourir... Mais tous ces épisodes n'empêchent pas que l'œil ne revienne constamment à la figure de Napoléon, à ce pâle visage qui cherche au ciel une étoile disparue, et qui, sans cesse présent aux regards, forme l'unité de ce grand désastre.

Quelquefois, l'unité consiste dans l'absence d'un épisode dominant, et la bataille est alors l'image de deux armées qui semblent obéir au souffle de deux vents contraires, et ne faire de mille carnages qu'une seule tuerie. Cependant, tout n'est-il pas encore de pure invention dans un pareil tableau, et quelle part sera faite à l'imitation ou à la mémoire, là où tant de scènes, de mouvements, de gestes, d'attitudes, n'ont duré qu'un instant, à supposer même que le peintre, mêlé au combat, ait eu le loisir de les voir?

Il était permis à Raphaël, dessinant la Bataille de Constantin, d'y introduire le grand style, rendu possible par l'action de figures à demi nues et par la tournure des armes antiques. De telles peintures représentant, sous des formes supérieurement belles, les éternelles horreurs de la guerre, et sous les traits d'un père qui ramasse le cadavre encore chaud de son fils, les éternelles douleurs qui suivent les sacrifices humains, de telles peintures, disons-nous, appartiennent à l'ordre le plus élevé dans la hiérarchie de l'art. Il en est ainsi des Batailles 31

XXI

d'Alexandre, auxquelles Charles Lebrun a su imprimer un caractère vraiment épique.

Pour ce qui est de la bataille moderne, avec ses vérités officielles et ses uniformes obligés, elle est condamnée à n'avoir guère qu'une valeur anecdotique, parce qu'elle serait inintelligible si le peintre avait la prétention de développer le plan du général en chef, et de nous montrer les ensembles, les grandes manœuvres. Horace Vernet dans ses peintures, Raffet dans ses lithographies, ont essayé pourtant de s'en tenir, au moins en partie, à l'identité des temps et des lieux, et à la physionomie positive des personnages. Ils ont cru sentir qu'il serait ridicule de transfigurer des militaires qu'on avait pu rencontrer dans les rues de Paris, entre deux batailles, et sans hésiter entre la fadeur d'une allusion et l'énergie du vrai, photographié cette fois par l'esprit, ils ont trouvé piquant de peindre l'héroïsme en capote et en képi, comme ils ont trouvé juste d'illustrer, en même temps que les chefs populaires, ce grand homme collectif qui est le régiment. Par malheur, un tel respect des bulletins et des rapports prête une importance excessive aux petites vérités, aux petites choses, aux boutonnières, aux courroies, aux aiguillettes, aux passe-poils, aux boutons de guêtres, sans que l'artiste ait la faculté d'oublier ces détails et de les taire, parce que l'intérêt actuel de son œuvre est à ce prix.

Michel-Ange disait un jour à François de Hollande: Quel peintre serait assez niais pour préférer le soulier d'un homme à son pied? En ce peu de mots était formulé un des principes de la peinture. Michel-Ange affirmait ainsi la supériorité du nu sur le vêtement, et, par suite, la supériorité de la draperie sur le costume. Sans être aussi austère que la sculpture, l'art du peintre grandit à mesure qu'il s'affranchit des convenances purement conditionnelles et locales. Le costume varie d'un lieu à un autre, il change selon les temps, il est souvent une affaire de caprice et de mode; la draperie, au contraire, est éternelle parce qu'elle est le vêtement de l'humanité. Aussi, tandis que la peinture familière redouble d'intérêt lorsqu'elle ajoute à la mise en scène des mœurs le piquant des costumes, le grand art répugne aux figures costumées et n'admet volontiers que les figures drapées.

Raphaël, lorsqu'il eut entièrement rompu avec les usages gothiques et dépouillé l'habitude contractée par lui, chez Pérugin, son maître, d'habiller les personnages de l'Évangile selon la mode de Florence ou de Pérouse, Raphaël comprit ce qu'il y a de grandeur dans la draperie grecque. Les manteaux qui couvrent les philosophes de l'École d'Athènes,

comme ceux dont s'enveloppent les *Prophètes* de la chapelle Sixtine, n'ont pas été coupés par les tailleurs de Rome, mais imaginés, jetés et ajustés par le goût suprême de Raphaël, par le libre génie de Michel-Ange.

L'École vénitienne, si charmante d'ailleurs et si pompeuse dans Véronèse, si imposante dans Titien, reste inférieure, comme ensemble, aux écoles romaine et florentine, pour avoir étalé des étoffes au lieu d'étudier des draperies, pour s'être complu aux habillements de théâtre, et à spécifier le satin, le taffetas, le velours, le brocart, dans l'unique but de varier le plaisir des yeux. Par la profusion de leurs costumes, les Vénitiens ont été entraînés à des bizarreries inconvenantes, au tapage des couleurs, et à ce style d'apparat, si brillamment renouvelé par Rubens, qui conduit peu à peu à négliger les sentiments et les idées pour remplacer l'éloquence de l'art par des phrases pittoresques.

Il est cependant un genre de peinture auquel la draperie ne saurait convenir : c'est le *Portrait*.

Ici, la vérité de l'imitation paraît être une qualité de premier ordre, et la ressemblance par le vêtement une nécessité. Toutefois, le portrait est une des plus hautes branches de l'art, et il n'est pour y exceller que les artistes d'élite. Ils se nomment: en Italie, Titien, Raphaël, Léonard de Vinci, André del Sarte; en Espagne, Velazquez; en Allemagne, Holbein et Albert Dürer; dans les Pays-Bas, Antoine More, Rubens, Van Dyck; en Angleterre, Reynolds et Lawrence; en France, Rigaud, Largillière, David, Gérard, Ingres.

Si les ouvrages de l'art doivent être mesurés au degré d'esprit que ces ouvrages demandent, la perfection du portrait est le dernier mot de la peinture. En effet, le modèle qui en apparence nous fait la loi, qui nous impose la singularité de ses traits; l'originalité de sa coiffure, la coupe de ses habits, sa manière d'être habituelle, de la tête aux pieds, le modèle, dis-je, laisse encore au peintre des libertés sans nombre. Ces traits profondément personnels, que profondément il faut accuser, il a cent moyens d'en modifier la physionomie, d'en corriger la laideur, en choisissant la face, le profil, le trois quarts, en baissant, relevant ou retournant la tête, en adoptant une pose qui dissimule les côtés insignifiants et mette en évidence les aspects favorables, en appelant à son aide la lumière et ses douceurs, l'ombre et ses mystères, le fond et ses prestiges.

S'attaquer à l'expression de la vie, et de la vie intelligente, est-il rien de plus difficile? Et comment y parvenir? Sera-ce par une imitation lit-

térale? Si une telle imitation suffisait, le meilleur peintre de portraits serait le photographe. Qui ne sait pourtant combien est trompeuse la vérité, prétendue infaillible, de l'image photographique? Le peintre doué d'un esprit peut évoquer l'esprit de son modèle; mais comment une machine pourrait-elle évoquer une âme? Mise en présence d'une figure humaine, la photographie, suivant la belle expression du sculpteur Préault, ne nous donne que « la suie de la flamme. »

Devant un être qui sent et qui pense, tout doit être senti et pensé, et par conséquent tout doit être choisi, tout, dis-je, l'attitude, la physionomie, les lignes de l'ajustement, le clair-obscur, la couleur, les accessoires et jusqu'à la proportion relative du cadre, qui est susceptible de rapetisser ou d'agrandir le modèle. Si la personne est de haute stature, il conviendra de rétrécir le champ au-dessus de sa tête, de manière qu'elle semble, pour ainsi dire, toucher au plafond du tableau; si elle est de petite taille, sa petitesse sera indiquée assez clairement par la distance ménagée entre le sommet de la tête et la bordure.

L'attitude? C'est un des plus grands moyens d'expression dans le portrait. Que d'essais, de tâtonnements et de sagacité ne faut-il point pour que la pose paraisse trouvée et non cherchée, saisissante et cependant naturelle! En faisant poser Henri VIII debout et de pleine face, tout simplement, tout droit, la canne à la main et un bras tombant, Holbein a pu manifester avec énergie les instincts et les appétits de ce gros homme, de cet étalon obèse et vorace qui remplit son cadre à le faire éclater. On voit mieux ainsi son masque rond, sa petite bouche cruelle, ses narines étroites et pincées, ses yeux de marcassin, ses tempes qui se gonflent, et ses mâchoires qui, par leur énorme développement, entraînent l'intelligence dans la région des viscères. Depuis Holbein, l'école anglaise a brillé par la variété des attitudes. Reynolds, dont l'imagination, sous ce rapport, fut si inventive, a eu très-souvent de belles rencontres, notamment lorsqu'il a peint le célèbre docteur Johnson : l'œil à demi clos, le front soucieux, les mains entr'ouvertes comme si elles allaient saisir une pensée encore flottante, il paraît plongé dans l'extase de la méditation et agiter quelque grand problème dans les replis de son intelligence, in alta mente. Reynolds n'a pas été moins bien inspiré dans le portrait d'un capitaine qui, tourné vers le spectateur, saisit la crinière de son cheval vu de croupe, et va monter en selle pour aller se jeter au loin dans une bataille.

Nos modernes, depuis un siècle, ont en ce genre quelquefois enchéri sur leurs devanciers, par le besoin d'exagérer l'exception, d'outrer l'accident, pour exprimer certains types étranges, certains tempéraments qu'ont engendrés le croisement des races, le courant des pensées neuves et les décisions de l'histoire. De nos jours, M. Ingres, dans le portrait de Bertin l'aîné, a su exprimer avec une singulière insistance le caractère de son modèle, rien que par l'attitude qu'il a surprise en lui après avoir



BERTIN L'AÎNÉ, PAR M. INGRES.

observé ses allures pendant des mois entiers. Assis familièrement et accablé d'embonpoint, le personnage pose ses deux mains tournées en dedans sur ses cuisses écartées, et de ses bras arrondis il semble soutenir le poids de sa corpulence. Chose en vérité surprenante et admirable, ce portrait où revit en traits indélébiles une individualité qu'il serait impossible de confondre avec aucune autre, il est plein de style en son imitation, parce qu'il est vrai d'une vérité typique, c'est-à-dire qu'il nous

apparaît comme une personnification de la haute bourgeoisie de notre temps, classe forte, intelligente et tenace, dédaigneuse de ce qui est audessous et au-dessus d'elle, et en qui l'orgueil du doctrinaire se mêle au positivisme du négociant, et au sans-gêne que donnent les fortunes conquises par le travail. Et pourtant, comme elle est intime et profondément particularisée, la physionomie de l'original, non-seulement par l'expression interrogative de son œil perçant, par le léger désordre de ses cheveux et par ses mains boudinées dont les doigts se terminent en fuseaux, mais encore dans les plis du gilet et de la redingote, dont la physionomie optique achève la physionomie morale du portrait!

La physionomie? Elle est aussi dans l'individu une vérité générale que le peintre ne saurait au premier coup deviner, car il arrive chaque jour qu'un homme rude a une veine de douceur, et qu'une nature douce a des accès de violence. Jaloux de ressaisir l'unité du caractère à travers les expressions accidentelles ou trompeuses, Van Dyck retenait ses modèles à dîner pour mieux épier l'instant où leur physionomie véritable se trahirait, où le naturel, chassé par des convenances factices, reviendrait au galop. Holbein y avait réfléchi, et regardé de très-près, lorsqu'il a peint ce vieillard ascétique et doux, dont les mains osseuses, croisées l'une sur l'autre, redisent sa maigreur et sa tristesse, accusées déjà par son visage flétri, par ses yeux que la méditation a creusés, par ses joues caves et par ses lèvres minces, accoutumées au silence. Le bonnet noir enfoncé sur ses oreilles, la pelisse fourrée qui recouvre ses épaules, la table à laquelle il s'appuie, tout achève de nous montrer en lui un homme du nord qui vit dans l'intérieur de sa maison et de ses pensées. « Comment ne pas l'aimer, dit Paul Mantz, cette grave et douce physionomie d'un penseur qui eut, on le devine, toutes les inquiétudes du xvie siècle, et qui, sans avoir la lèvre moqueuse d'Érasme, a vu, comme lui, finir l'ancien monde et commencer le monde nouveau! Ces portraits d'Holbein sont pleins d'idées. Jamais l'âme humaine n'a été rendue si visible sous le visage qui la laisse transparaître. »

Lignes simples ou tourmentées, brusques ou adoucies, clair-obscur adapté au caractère de la personne, coloris mâle ou tendre, éclatant ou discret, vêtement négligé ou austère, et les accessoires, et les attributs, et le fond, ces divers éléments dans un portrait, sont du ressort de l'esprit. Chacun des grands maîtres les a mis en œuvre, suivant le caractère des personnages représentés, et quelquefois selon son génie. Si le peintre est Léonard de Vinci et qu'il se trouve devant la *Joconde*, il voile d'une amoureuse demi-teinte le portrait de cette femme aimable, au sourire

contenu et provoquant, au regard magnétique. Il l'enveloppe dans une harmonie du mode mineur, afin que la fusion du clair et de l'ombre et la tendresse d'une peinture effumée répondent à la secrète fascination de ce visage et de ce voluptueux regard. Si le peintre est Rembrandt, il répand sur la nature la plus vulgaire une lueur mystérieuse, qui est à elle seule une poésie, un roman de lumière. S'il est Velazquez, il



PORTRAIT PAR HOLBEIN.

exprime si bien la nuance du tempérament par l'exquise vérité du ton local, que nous découvrons sans effort la consonnance qui existe entre la forme visible et l'intimité de l'esprit. S'il se nomme Van Dyck ou Antoine More, il donne à tous ses personnages le cachet de la gentilhommerie ou l'investiture de la noblesse. S'il se nomme Rubens, il exalte la vie dans l'image de son modèle, il semble y précipiter la circulation du sang, et quand c'est un enfant ou une femme, il y prodigue la fraîcheur, la jeunesse et le soleil. Enfin, si l'artiste est un Titien, tous ses portraits deviennent imposants. Leur beauté nous attire en même temps que leur dignité nous tient à distance. Ils sont parlants, mais silencieux.

Elle est donc nécessaire, elle est donc profonde, et il la faut mainte-

nir, cette distinction ancienne entre le genre et l'histoire, ou, pour dire mieux, entre la peinture familière ou anecdotique et la peinture de style. A l'une convient la vérité individuelle; à l'autre une vérité plus générale et plus fière. Que Teniers particularise avec esprit et avec tous les accents de leur difformité grotesque ses paysans que Louis XIV appelait des « magots »; que Van Ostade détaille la laideur intéressante de ses musiciens ambulants, de ses villageois pauvres et contrefaits; qu'il nous introduise, avec un rayon de soleil, dans cette petite *École de village*, où vingt marmots adorables ont chacun leur manière de bouder le travail et de songer aux buissons : c'est à merveille. Une scène de charlatan forain, une fête publique, une partie d'échecs, une conversation intime, les comédies du ménage, les petits drames de la vie privée, ne demandent, — sans parler du sentiment, — que la justesse de l'observation et le talent d'imiter. Toute prétention au style y paraîtrait malvenue et serait même un contre sens.

Bien autre est la besogne du peintre, quand le personnage dont il raconte la biographie est le genre humain. Les formes, le geste, l'expression, et la nature extérieure et le paysage, il soumet tout cela au contrôle de sa pensée, semblable à celui qui, refondant des monnaies vulgaires et usées, les frappe de neuf et en crée d'autres espèces, d'un métal plus pur, d'un titre plus haut. Il sait que, dans les balances de l'histoire, les petites choses sont emportées par le poids des grandes. Il ne se rappelle plus, comme l'a dit Reynolds, si Alexandre fut petit de taille, si Agésilas fut estropié, si saint Paul avait l'air commun; et dans la représentation de ces héros, il préfère la ressemblance de leur esprit à celle de leur figure. S'il a vu par hasard un jeune garçon, lançant une fronde, se mordre la lèvre, il n'ira pas, à l'exemple du Bernin, donner au vainqueur de Goliath cette expression triviale et accidentelle, sous peine de manquer aux lois supérieures de son art.

La couleur aussi a ses convenances et sa dignité, aux yeux du peintre de style. Quelquefois il la tempère pour plus de sévérité, et il la réduit presque au ton du clair-obscur, ou bien, s'il en trouve l'harmonie trop efféminée, il ne craint pas de la rompre par des transitions soudaines, des rapprochements hardis, qui secouent fortement le spectateur comme feraient les notes saccadées d'une musique guerrière.

Non, non, le grand artiste n'est pas celui qui vient dans nos maisons, revêtir nos costumes, se conformer à nos habitudes, nous parler l'idiome de chaque jour et nous donner le spectacle de nous-mêmes : le grand artiste est celui qui nous conduit dans les régions de sa pensée, dans les

palais ou les campagnes de son imagination, et qui là, tout en nous parlant la langue des dieux, tout en nous montrant des formes et des couleurs idéales, nous laisse croire un instant, à force de vérité dans ses mensonges, que ces régions sont celles où nous avons toujours vécu, que ces palais nous appartiennent, que ces paysages nous ont vus naître, que cette langue est la nôtre, et que ces formes, ces couleurs créées par son génie, sont les formes et les couleurs de la nature elle-même.

CHARLES BLANC.

FIN DU TROISIÈME LIVRE.



LA COLÈRE, PAR MICHEL ANGE.

## LE CHRIST

## BÉNISSANT LES ENFANTS

PAR REMBRANDT

(GALERIE SUERMONDT, A AIX-LA-CHAPELLE)

---



EPUIS la publication de notre volume sur la Galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle <sup>1</sup>, cette collection, déjà si riche, s'est augmentée d'un grand nombre de peintures capitales : un van Eyck et un Holbein, un Rubens exceptionnel, le fameux Paulus Potter de la galerie Choiseul, plusieurs Ruisdael, Terburg, Theodor de Keyser, Adrien Brouwer, van Dyck, Teniers, et même un Watteau.

En 1860, M. Suermondt n'avait qu'un seul Rembrandt, le *Rabbin* de la galerie Patureau, entouré, il est vrai, des disciples : Salomon Koninck, Govert Flinck, van den Eeckhout, Roghman, Fabritius, de Gelder, Pieter de Hooch et van der Meer de Delft, Aujourd'hui, M. Suermondt a six Rembrandt, qui se trouvent échelonner chronologiquement presque toute la carrière du peintre.

I. Le Saint Jérome agenouillé dans sa grotte (Smith, n° 128), gravé par J. G. van Vliet (Claussin, n° 13), en 1631, et peint probablement en 1630, peut-être en 1629. Nous ne connaissons qu'un seul Rembrandt daté 1630, la Tête de vieillard que j'ai signalée au musée de Cassel; et d'avant 1630, nous ne connaissons que le Saint Paul de la galerie de

<sup>4.</sup> Paris, V<sup>o</sup> J. Renouard, 4860. La *Gazette* en a rendu compte dans son numéro de novembre 4860, t. VIII, p. 487.

Pommersfelden, daté 1627. Ce Saint Jérôme est donc bien intéressant comme œuvre tout à fait primitive du maître.

II. Pour mémoire : un petit portrait de Philon le Juif (Smith, nº 461), gravé par le même J. G. van Vliet, en 1633. Mais il paraît que la peinture originale, signée et datée 1630, suivant notre ami M. Mündler, serait à Innsbruck. Rembrandt a fait aussi une eau-forte de ce Philon, signée Rt et datée 1630 (Bartsch, nº 321; Claussin, nº 314; Ch. Blanc, nº 266), intitulée par les iconographes : Homme à moustaches et grand bonnet; copie par Livens (Claussin, nº 24). C'est encore ce même Philon que Rembrandt a gravé en 1635 (Bartsch, nº 286, et Glaussin, nº 283, sous le titre Tête orientale; Ch. Blanc, nº 173, sous le nom de Jacob Cats). J. G. van Vliet lui-même a peint, dans la même proportion que celui de Rembrandt, un petit portrait de Philon, portant à son bonnet une étiquette sur laquelle son nom est écrit en grec : Φιλως (vente du prince Radzivill, février 1866; acheté par W. Bürger). Salomon Koninck aussi a peint, de grandeur naturelle, en buste, ce Philon, qui devait être un familier de l'atelier de Rembrandt, puisque l'on retrouve encore cette tête de vieux Juif dans le Siméon agenouillé portant le petit Jésus, tableau du musée de La Haye, daté 1631, dans le Tobie de la galerie d'Arenberg, daté 1636, et dans l'Arracheur de dents, de Gerard Dov, nº 128 au Louvre.

- III. Un petit paysage *panorumique*, dans les environs de Haarlem; effet de matin, d'un ton olivâtre, exquis. Point de signature ni de date; mais la peinture doit être du même temps que le petit chef-d'œuvre du musée de Cassel, *Effet d'hiver*, avec patineurs, daté 1636; peut-être un peu antérieure.
- IV. Un paysage avec sujet biblique, Ruth et Booz, signé et daté 1641, un an avant la Ronde de nuit. Aussi la peinture en est-elle trèsforte de couleur, dans une harmonie marron.
- V. Le *Rabbin*, des collections W. Beckford, Fonthill Abbey, Durand-Duclos, Nieuwenhuys et Patureau; signé et daté 1645.
- VI. Enfin, un tableau qui se classe, dans l'œuvre de Rembrandt, au premier rang, comme importance et comme qualité; le *Christ bénissant les enfants* (Smith, nº 81 ¹). Il était, de temps immémorial, dans la noble
- 1. Nº 81. « Christ bénissant les enfants. « Alors on lui amena là de petits enfants auxquels il imposa les mains, et il pria. » Le Sauveur est représenté ici, assis sur la

et ancienne galerie des comtes Schönburn, de Vienne, et c'est de là que M. Suermondt le tient, — tout récemment. Il n'a jamais été gravé que par Hess, gravure médiocre et devenue très-rare. C'est pourquoi, sitôt la peinture arrivée à Aix-la-Chapelle dans la galerie Suermondt, nous en avons fait faire l'eau-forte ci-jointe, un des chefs-d'œuvre de Flameng, à notre avis.

Dans un beau livre, intitulé la Foi nouvelle cherchée dans l'art, de Rembrandt à Beethoven, M. Dumesnil-Michelet dit que le Christ de la grande Résurrection de Lazare (Claussin, 77, Ch. Blanc, 48) a l'air d'un « enchanteur. » Ici, le Christ a l'air d'un magnétiseur. Assis sur un tertre de gazon, au pied d'un gros arbre, le visage de profil, ses longs cheveux « couleur de froment mûr » tombant sur ses épaules, il impose sa main droite, en plein, sur la tête d'une petite fille dont il tient le bras. La petite, debout, un peu effarée, par un geste enfantin se met un doigt dans la bouche, et elle se détourne vers sa mère qui la repousse doucement sous la main du Sauveur. Cette jeune femme, debout, la tête presque de profil et coiffée d'une espèce de turban, porte sur son bras droit un baby qui avance sa petite main potelée, sortant d'une manche rouge. En arrière se pressent plusieurs figures curieuses, dominées au beau milieu par un gros enfant que sa mère exhausse en le tenant sous les bras. Amenez-lui les petits enfants! A droite, dans la pénombre, derrière le Christ et contre le tronc d'arbre, un personnage sceptique, quelque pharisien, à longue barbe, et coiffé d'une toque noire. Le fond est neutre, paysage sombre, presque indistinct, pour enlever en lumière la tête blonde, sympathique et pensive, du Christ, et les trois têtes d'enfants, toutes radieuses, surtout celle du baby en l'air, les deux bras étendus comme des ailes : il a aussi des manches rouges, de ce pourpre intense que s'assimilèrent plusieurs élèves de Rembrandt, particulièrement Nicolas Maas, lorsqu'il peignait dans l'atelier du maître, de 1650 à 1655.

Les fanatiques des vieux styles classiques, issus de la tradition méridionale gréco-romaine, ont souvent accusé de « grossièreté » le style de

gauche (la gravure de Hess a retourné la composition), prenant affectueusement un enfant par le bras et lui posant la main sur la tête; pendant que la mère de l'enfant, avec un autre baby dans les bras, contemple avec une émotion de plaisir cette scène touchante. Un peu en arrière, plusieurs personnes s'efforcent de s'approcher, une entre autres qui exhausse un petit enfant pour lui montrer le Sauveur. Gravé par Hess, d'après le tableau de la collection du comte Schönburn, à Vienne. La description ci-dessus est donnée d'après l'estampe.

T. H., 7 pieds 2 p., l., 5 pieds. » (J. Smith, t. VII, London, 1836.)

Rembrandt, peu conforme, en effet, au poncif des académies. Si Rembrandt n'a jamais rien fait comme tout le monde, son originalité, du moins, n'est jamais vulgaire. Il s'écarte volontairement des orthodoxies, s'inspire d'un nouveau sentiment tout humain, et l'incorpore dans une forme particulière. On pourrait dire qu'il a fait pour le Christ ce que le Christ avait fait pour Lazare : il l'a ressuscité. M. Edgar Quinet a trèsbien expliqué cette transfiguration du Christ par le génie de Rembrandt.

Ici, dans ce chef-d'œuvre provenant de la galerie Schönburn, la tête du Christ est belle et distinguée : elle rappelle, type et couleur, le fameux portrait — peut-être apocryphe, écrit par Lentulus. La tête de la mère est aussi d'un type très-fin, et la tête du sceptique fait penser aux portraits des Vénitiens de la grande époque. Les enfants sont prodigieux de vie; leur fraîcheur lumineuse éteindrait la peinture des plus éclatants Rubens. Comme arrangement et symétrie de la composition, j'espère que les amoureux de Raphaël et de Poussin n'ont rien à dire. Outre l'heureux balancement des lignes, dans une forme pyramidale, recommandée par l'école romaine, l'effet saisissant du tableau résulte, d'ailleurs, de la combinaison du clair-obscur qui modèle l'ensemble du groupe, qui met à leurs plans respectifs les diverses parties, et qui, surtout, fait sauter aux yeux le sens profond du sujet : le Christ illuminant la jeune humanité, mystérieusement poussée vers ce rédempteur.

Ah! quel sentiment! et que ce Rembrandt est irrésistible! quand une fois on l'a connu, on l'aime toujours. Il vous revient toujours, il vous provoque, il vous émouve vers un monde singulier, il vous entraîne, ce réaliste, qui est le plus fantastique des peintres, cet idéaliste, qui exprime, par les artifices de la nature, tous les mystères de la vie, dans ses profondeurs ténébreuses ou sur ses sommets éclatants: — je ne sais pas au juste si l'idéal est en haut ou en bas.

Les figures du *Christ bénissant les enfants* sont de grandeur naturelle, et la toile, large de plus de 5 pieds, a plus de 7 pieds de haut.

Les tableaux de Rembrandt, avec figures entières, de grandeur naturelle, sont très-rares. Dans la Leçon d'anatomie (musée de La Haye), dans les Syndics (musée d'Amsterdam), deux des tableaux les plus fameux de Rembrandt, dans cet autre chef-d'œuvre, erronément intitulé Rembrandt et sa famille (musée de Brunswick), dans le Jacob bénissant les fils de Joseph (musée de Cassel), dans le Samson, erronément intitulé Adolp de Gueldre (musée de Berlin), dans Rembrandt et sa femme (musée de Dresde), dans la Fiancée juive (musée van der Hoop, à Amsterdam), dans la Parabole, de la galerie de lord Hertford, dans presque toutes les compositions importantes de Rembrandt, les figures de grandeur

naturelle sont coupées au genou (*Kniestuk*). A Saint-Pétersbourg, le seul musée de l'Europe que je n'aie pas visité, il n'y a point non plus de tableau vraiment capital avec figures *entières*, de grandeur naturelle, la *Danaé*, peut-être?

Aussi, la Ronde de nuit, du musée d'Amsterdam, tient-elle le premier rang dans l'œuvre de Rembrandt, d'abord certainement à cause de sa qualité, et un peu parce qu'elle réunit vingt-trois figures « en pied. » Le Christ bénissant les enfants, avec ses dix figures entières, semble donc se classer tout de suite en second, comme importance, après la Ronde de nuit.

Comme qualité de peinture, il vient aussi, parmi tous les Rembrandt que je connais, en tête de l'œuvre, à côté des *Syndics*, d'Amsterdam, et de la *Famille*, de Brunswick.

C'est insensé, peut-être, d'essayer le classement, presque numéroté, dans les productions d'un artiste de génie, lesquelles se balancent par des mérites de diverse nature. Cependant il en est un peu dans le sentiment d'admiration comme dans le sentiment d'affection. Ne pourrait-on pas numéroter les personnes qu'on aime? Si la Mort était là pour les frapper, on aurait subitement l'instinct de l'élection entre ces êtres qu'on croit chérir également. Supposez dans un bateau votre famille, vos amis, tout ce qui vous tient au cœur, — et que le bateau chavire!... Vous nagerez, d'instinct, tout droit vers l'être que vous aimez le plus. Si le feu prenait à un monument où fussent réunis tous les Rembrandt, je n'hésiterais pas à me précipiter vers la *Ronde de nuit*, pour la sauver. Après?

Après, dans la série des grandes compositions, ce devrait être ce *Christ*, et les *Syndics*, puis une demi-douzaine d'autres, parmi lesquelles la *Famille*, de Brunswick, le *Rembrandt et sa femme*, de Dresde, la *Leçon d'anatomie*, du musée de La Haye, peut-être la *Danaé*, de l'Ermitage.

Ce classement, qui a l'air d'être absurde et très-arbitraire, se comprend mieux dans les séries où les tableaux sont plus analogues, par exemple dans les portraits. Il est certain que le plus beau portrait « en pied » de tout l'œuvre de Rembrandt est la femme, baptisée madame Daey (Smith, n° 551), de la galerie van Loon, à Amsterdam. Il est certain que le plus beau portrait à mi-corps est le portrait de Jan Six (Smith, n° 329), de la galerie Six van Hillegom, aussi à Amsterdam. Làdessus je crois qu'on ne risque pas de contradiction.

Il y a néanmoins cette autre considération très-notable, lorsqu'on veut apprécier la valeur relative des œuvres d'un maître : tous les peintres

ø 

.

ont dans leur carrière des manières successives et différentes; c'est une loi du développement individuel. Cette progression, ou mieux cette variation du talent d'un artiste, on est porté à la diviser en trois phases: la jeunesse, ou la formation; la maturité, ou l'épanouissement complet; une dernière période, qui est parfois un élan suprême, parfois une exagération ou une décadence. Ainsi, Raphaël a trois manières, dit-on: la première, représentée par le Mariage de la Vierge, ou, si l'on veut, par la Belle Jardinière; la seconde, mettons par l'École d'Athènes ou par la Madone de Saint-Sixte; la troisième, par la Transfiguration. Chacun est libre de préférer une de ces manières aux deux autres, et, par exemple, la Madone de Saint-Sixte, ou même la Jardinière, à la Transfiguration.

Pareillement, Rembrandt a, dit-on, trois manières que représentent trois de ses chefs-d'œuvre : la *Leçon d'anatomie*, datée 1632, la *Ronde de nuit*, datée 1642, et les *Syndics*, datés 1661.

La Leçon d'anatomie est un peu froide, et, dans les têtes des jeunes chirurgiens, très-correctement peintes, on trouve je ne sais quel ressouvenir, bien inconscient, sans doute, de Mierevelt et de Ravestein. En cette première époque, le peintre, et aussi l'aquafortiste, est délicat, soigneux, ne négligeant rien, finissant le détail, au milieu de la grande harmonie qu'il posséda toujours, dès son commencement juvénile. Dans le Siméon, du musée de La Haye, le groupe de figurines au milieu du temple est minutieux et fini comme un Gerard Dov; et c'est, en effet, vers cette époque que Gerard Dov se formait chez le jeune maître. Willem de Poorter, souvent précieux comme Gerard Dov, doit être aussi de cette première génération des disciples de Rembrandt.

Mais, quel contraste! dans ce Siméon, daté 1631, l'architecture, d'une exécution vague et escamotée, offre un effet fantastique et grandiose. Toutefois, ce premier style, attentif et serré, dure quelques années, jusque vers 1638; avec des exceptions étonnantes: par exemple la Tête d'homme, appartenant à M. Auguiot, signée et datée 1635, et qui est un des morceaux les plus violents, les plus empâtés, de Rembrandt; sans la date bien authentique, on dirait une fougueuse ébauche de la dernière manière, après les Syndics, alors que le vieux lion, blessé par le destin, s'était retiré dans l'ombre d'un quartier populaire.

La Ronde de nuit est, je crois, le chef-d'œuvre le plus original qui existe, dans n'importe quelle école. L'artiste s'appartient absolument. Il ne ressemble à personne, — si ce n'est pourtant que tous les grands maîtres, de toutes les écoles, ont des analogies : la même substance vivifie les talents divers en apparence : la Ronde de nuit, par certaines

qualités, rappelle à la fois Corrége, Titien, Velazquez, qui se répondent entre eux sur des notes de la même musique.

La forte génération de peintres qui caractérise vraiment l'école rembranesque gravite autour de cette époque de la *Ronde de nuit*: Bol, Flinck, Jacob Backer, van den Eeckhout, les Koninck, Victor, Benjamin Cuyp, Ovens, le jeune Carel Fabritius, le jeune Samuel van Hoogstraeten et autres.

De la Leçon d'anatomie à la Ronde de nuit, de 1632 à 1642, Rembrandt avait toujours monté. Pendant une dizaine d'années après la Ronde de nuit, il est en plein succès, en pleine prospérité. C'est là son apogée radieuse. Puis, la fatalité s'attaque à ses affaires, le tourmente dans sa personne et dans ses biens, le ruine, le chasse de sa maison, de ce sanctuaire où il avait produit tant de chefs-d'œuvre, formé tant d'excellents disciples, influencé toute l'école hollandaise.

En 1656, il s'en va sur le Rozengracht, et il disparaît presque du monde, à ce point que la date de sa mort était restée inconnue jusqu'aux découvertes de M. Scheltema<sup>1</sup>; que Houbraken, l'élève de Samuel van Hoogstraeten, avait donné la date 1674, d'autres les dates 1664, 65, 68, et qu'on avait même supposé que Rembrandt était mort hors de la Hollande!

Les Syndics sont le chef-d'œuvre de cette dernière période, où les tableaux et les eaux-fortes sont moins nombreux. Il faut y classer cependant d'autres chefs-d'œuvre, dont la date, quand elle n'est pas inscrite sur la peinture, est indiquée par le style ou par les personnages représentés: tels sont le portrait de Jan Six, la Fiancée juive, du musée van der Hoop, la Famille, du musée de Brunswick, etc. Beaucoup d'artistes préfèrent cette manière ample, exubérante, fougueuse, terrible en certains tableaux, à la seconde manière radieuse; mème à la Ronde de nuit. Pour moi, je l'aime autant, peut-être, sans disconvenir qu'elle s'exalte parfois jusqu'à l'excès.

C'est durant l'époque intermédiaire entre la *Ronde de nuit* et les *Syndics*, mettons de 1650 à 1655, que se forma chez Rembrandt une troisième pléiade d'élèves, où marque surtout Nicolas Maas (Drost aussi

<sup>4.</sup> La librairie Renouard vient de publier une nouvelle édition du Rembrandt de M. Scheltema, avec beaucoup de documents nouveaux et avec des notes de W. B. Le plus curieux dans ces découvertes nouvelles est que le brave Rembrandt a eu trois femmes! Saskia Uilenburg, de 1634 à 1642; Hendrikje Jaghers, en 1654; et Catharina van Wyck, dans les dernières années de sa vie. Voilà donc qu'on commence à connaître la biographie de l'homme. On a beaucoup étudié l'eau-fortiste et le peintre. Il reste à faire, avec cette trinité, une seule personne, — et un beau livre,

doit être du même temps, puisqu'un de ses chefs-d'œuvre, Jeune femme lisant une lettre, vente Leroy d'Étiolles, et aujourd'hui chez M. de Vandeuil, est daté 1654), et à laquelle il convient, suivant moi, de rattacher Pieter de Hooch et van der Meer de Delft, même Gabriel Metsu et quelques autres, comme j'espère l'expliquer dans une monographie sur van der Meer.

Après 1660, et dans les dernières années du pauvre solitaire Rembrandt, je ne vois plus guère qu'un seul peintre qui ait pu étudier chez lui : c'est Arnold de Gelder. — Verdoel et autres ne sont plus que des sectateurs posthumes.

Mais pourquoi tous ces détails sur la chronologie des tableaux de Rembrandt? Eh bien! c'est pour fixer une date approximative au *Christ bénissant les enfants*, qui n'est ni signé, ni daté : singularité très-exceptionnelle, mais dont nous avons l'explication. Il paraît que, lors des guerres napoléoniennes et des invasions en Autriche, comme les troupes victorieuses emportaient tout ce qui leur semblait précieux, la signature ut effacée, de crainte que le grand nom de Rembrandt n'attirât la convoitise. J'imagine qu'on retrouverait signature et date, si l'on osait toucher au vernis, et enlever la belle patine d'un tableau depuis si longtemps immaculé.

Nous avons raconté ailleurs les périls de la Ronde de nuit, dans des circonstances analogues: pour la sauver du pillage, que les vainqueurs appelaient le droit de la guerre, les prudents Hollandais l'avaient étendue sous d'épais tapis recouvrant le parquet d'une des salles de l'hôtel de ville d'Amsterdam. Les envahisseurs marchèrent dessus, sans se douter de rien, et le chef-d'œuvre fut ainsi conservé à la Hollande. Il est vrai que les tableaux pris dans la collection de La Haye, comme, par exemple, le fameux Taureau de Paulus Potter, après avoir été pendus au Louvre, furent restitués à la Hollande en 1815, une fois le césar tombé.

Pour moi, je tiens que le Christ bénissant les enfants a été peint vers 1650, c'est-à-dire précisément au milieu de la distance qui sépare des Syndics la Ronde de nuit. Je m'en assure par le caractère du style ample et serein, par l'abondance de l'exécution, très-attentive cependant, par l'intensité de la couleur, qui demeure très-lumineuse. Ce sont là des signes difficiles à expliquer, mais qui sautent aux yeux du connaisseur. A quoi voit-on qu'un tableau est de tel maître ou de telle école? que c'est une copie ou un pastiche?

Il y a, d'ailleurs, d'autres signes qui indiquent cette date approximative : autour de 1650. S'il ne s'agissait pas d'un artiste comme

Rembrandt, on craindrait de fatiguer avec ces détails sur une simple question de la date d'une peinture. Mais il est assez intéressant de reconstituer la série des œuvres d'un grand maître, outre que cette recherche peut montrer comment, par quelle analyse comparative, on arrive presque à l'évidence.

D'abord, c'est de 1645 à 1650 que s'accusent surtout dans la couleur de Rembrandt ces rouges profonds que Nicolas Maas sut imiter avec bonheur 1. Le rouge des manches du baby exhaussé en l'air, on le retrouve, juste du même ton, dans la robe de la femme qui peigne son enfant (musée de Darmstadt, n° 271), et cet enfant tient aussi dans sa main une pomme, comme la petite fille magnétisée par le Christ. Or, ce curieux tableau, sur lequel ont tant discuté Nagler, Rathgeber et autres, est daté de 1649. Même rouge et même qualité de pâte dans le petit chef-d'œuvre de Bridgewater Gallery à Londres, la Prophétesse Anne (Smith, n° 123), datée 1650. Nous pourrions citer bien d'autres peintures du même temps et en constater les analogies avec notre Christ bénissant les enfants.

Secondement, il est notable que la mère portant sur le bras droit son baby, et dont les traits fins ont une distinction exceptionnelle parmi les types de Rembrandt, paraît être la même femme que la jeune mère, debout, vue de dos, portant aussi un enfant et montant une marche vers le Christ, dans la *Pièce aux cent florins*. Bon! Mais de quelle époque est cette eau-forte non signée ni datée? A notre avis, il faut chercher sa date après 1644. Smith a proposé 1648. C'est aussi à peu près l'opinion de M. Waagen.

La Pièce aux cent florins a plusieurs rapports avec le célèbre et minutieux tableau de la National Gallery de Londres: la Femme adultère, un peu surprenante pour les amateurs incomplétement familiarisés avec les bizarreries de Rembrandt, à cause de la date 1644, bien authentique, inscrite par Rembrandt à la suite de sa signature.

Le Christ de la Femme adultère et le Christ de la Pièce aux cent florins, tête, pose et draperies, sont presque identiques. L'homme qui accuse la femme adultère est le même que l'homme à barbe et à cheveux courts, lequel, dans la Pièce aux cent florins, implore le Christ, en montrant de la main gauche le malade étendu sur une brouette. L'eau-forte

<sup>1.</sup> M. Waagen fait la même remarque à propos de la Sainte Famille, datée 1645, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg: « Dans la combinaison des couleurs, parmi lesquelles le rouge vif du rideau joue un grand rôle, on retrouve bien le modèle de Nicolas Maas. » (Manuel de l'histoire de la peinture, t. III, p. 12.)

et le tableau semblent donc être à peu près de la même date, aussi étonnants l'un que l'autre pour la délicatesse exquise du travail, à une époque où Rembrandt commençait à s'emporter.

Ajoutons que le Christ des Pèlerins d'Emmaüs (musée du Louvre, n° 407), qui est daté 1648, est encore le même que le Christ de la Femme adultère et de la Pièce aux cent florins.

De la jeune mère vue de dos dans la Pièce aux cent florins, Rembrandt avait fait une délicieuse petite étude peinte d'après nature (Smith, 176), vendue en 1826 dans la collection du comte-Pourtalès, exposée en 1835 à la British Institution, et reconquise l'année dernière sur l'Angleterre par van Cuyck. Je ne sais où est maintenant ce bijou, signé et daté 1640 (?). La femme, qui pourrait bien être la jeune mère dans le Ménage du menuisier au Louvre (même date, 1640), semble un peu plus jeune que dans le Pièce aux cent florins, où elle semble aussi un peu plus jeune que dans le Christ bénissant les enfants.

La date approximative de 1648 pour la Pièce aux cent florins fournit donc encore une indication sur la date probable du Christ bénissant les enfants, et ce tableau peut nous servir de jalon intermédiaire entre la Ronde et les Syndics.

Volontiers donc je jalonnerais ainsi tout l'œuvre peint de Rembrandt: Premier tableau, signé et daté 1627, le Saint Paul, de la galerie de Pommersfelden;

La Leçon d'anatomie, premier chef-d'œuvre consacré, 1632;

La Ronde de nuit, 1642;

Le Christ bénissant les enfants, vers 1650;

Les Syndics, 1661;

Et la *Fiancée juive*, au musée van der Hoop, probablement de la dernière année de Rembrandt, 1669.

1650, date approximative du Christ de la galerie Suermondt, c'est juste le milieu de la carrière de Rembrandt, puisqu'il vint habiter Amsterdam, tout jeune, vers 1630, et qu'il y mourut à la fin de 1669.

Je n'ai pas revu le tableau depuis qu'il est accroché chez mon ami M. Suermondt, Dans l'hôtel des comtes Schönburn, à Vienne, comme il était placé dans un salon, juste en face des fenêtres, on avait bien de la peine à le voir sans reflet et sans miroitement. Je suppose qu'il doit faire un grand effet sous la lumière venant d'en haut, dans la vaste et claire galerie de M. Suermondt. Rien que pour admirer cette peinture extraordinaire, on pourrait aller en pèlerinage à Aix-la-Chapelle (prononcez Aachen), visiter la galerie Suermondt, toujours libéralement ouverte aux étrangers, et se donner le plaisir de revenir par Amsterdam et La Haye,

afin de comparer, en un seul petit voyage, ce Christ bénissant les enfants, la Ronde de nuit, les Syndics, la Leçon d'anatomie, et les autres superbes Rembrandt des collections van Loon, Six van Hillegom et Steingracht.

W. BÜRGER.

Pendant que l'on composait cet article à l'imprimerie, les Anglais, qui ont la passion d'importer chez eux toutes les belles choses, ont décidé M. Suermondt à leur céder le chef-d'œuvre de Rembrandt. Et aujourd'hui le Christ bénissant les enfants est accroché dans la National Gallery de Londres! Ce qui me console de cette conquête des Anglais sur la galerie de mon ami Suermondt, c'est que, du moins, le tableau sera toujours visible dans un musée public, où le voilà désormais immobilisé, parmi des trésors sauvegardés avec une sollicitude très-intelligente.

W. B.



JEUNE FILLE AU PANIER, PAR REMBBRANDT.

## HISTOIRE

DES

## POTERIES, FAÏENCES ET PORCELAINES

PAR M. J. MARRYAT

TRADUCTION, NOTES ET ADDITIONS

PAR M. LE COMTE D'ARMAILLÉ ET M. A. SALVETAT

(SUITE ET FIN 1.)

-



AIGUIÈRE DE FAÏENCE DE NEVERS.

Depuis l'apparition du livre de M. J. Marryat, l'histoire des faïences françaises a été étudiée jusque dans ses infiniment petits. M. Ch. Davillier pour les faïences de Moustiers, M. Dubroc de Segange pour celles de Nevers, M. André Pottier dans les communications qu'il a faites sur celles de Rouen, en attendant la publication de l'ouvrage qu'il prépare avec tant de soin; M. Houdoy pour celles de Lille; M. B. Fillon pour les faïences dites de Henri II; puis les recherches de M. Tainturier sur les faïences d'Alsace; de M. A. Tabouriech sur la céramique du sud-ouest; de M. J. Greslou sur divers points, et enfin les documents conservés dans les archives de la Manufacture de Sèvres, ont permis à M. A. Salvetat de rectifier sur beaucoup de points les faits avancés par l'auteur anglais et les marques

données par lui. M. Riocreux regrette même, dans sa trop courte préface, que les annotateurs n'aient pu utiliser le livre du docteur Warmont

4. Voir le numéro du 1er août dernier.

sur les faïences de Sinceny, et du docteur Lejeal sur celles de Saint-Amand-les-Eaux.

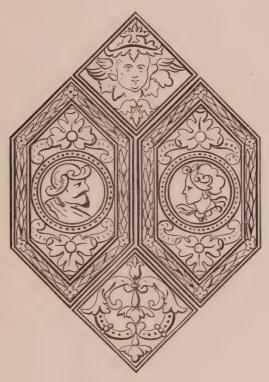
L'étude sur les carreaux est, avons-nous dit, scindée en deux parties: l'une à la suite des faïences françaises, l'autre au milieu des poteries anglaises. Elle a reçu de notables additions, mais elle demanderait à être coordonnée de façon à former un ensemble classé avec méthode. En effet, ces carreaux sont de plusieurs natures, tant par leur fabrication que par la composition chimique de leur couverte. Ils peuvent se diviser en trois classes, suivant qu'ils sont en simple terre cuite, ou vernissés, ou émaillés.

Parmi les premiers, qui semblent être en même temps les plus anciens, il en existe qui sont décorés de dessins en relief faits avec une terre autrement colorée que celle du fond; d'autres sont simplement estampés. Il en existe de cette nature au musée de Nantes, qui semblent surtout avoir été destinés à former des revêtements, et que M. B. Fillon estime être de l'époque carlovingienne.



COUPE DE FAÏENCE D'OIRON.

Viennent ensuite, vers le xie siècle, ceux qui, étant d'une seule couleur, noire, rouge ou jaune, étaient destinés à former une espèce de mosaïque; puis ceux qui ont été décorés de dessins appliqués au pinceau avec une pâte liquide de couleur plus claire ou plus foncée que celle du fond. Les uns et les autres ont été revêtus ensuite d'une couverte au plomb, généralement transparente, destinée à aviver ces couleurs. Plus tard, le dessin fut estampé au moyen d'un moule en bois et rempli d'une incrustation en terre, de telle sorte que le dessin ne présente aucun relief. C'est cette dernière espèce de carreaux qui est la plus répandue, et qui, fabriquée durant tout le moyen âge, a servi à décorer les églises de France et d'Angleterre de splendides pavages dont les divers éléments formaient de vastes compositions.



PAVÉS DU MANOIR D'ANGO.

A la Renaissance, un autre mode de procéder apparut, surtout en Normandie, bien que le dessin fût encore obtenu par impression, et que la fabrication restât une variante de celle que nous venons d'indiquer. La matrice se transforme en une sorte de planche d'impression, et creuse dans la terre un sillon rempli d'une matière noire destinée à accentuer le dessin en le rendant visible. Puis le tout est verni au plomb.

Tels sont les carreaux du manoir d'Ango, à Varengeville-sur-Mer, dont nous donnons ici des spécimens. A la même époque apparaissent les carreaux émaillés.

Les uns sont peints à la mode italienne : tels sont ceux que

M. B. Fillon a signalés dans la chapelle d'Oiron 1, et qui doivent dater du temps de Claude Gouffier, dont ils portent le chiffre; tels sont ceux du château de Thouars, qui ont été fabriqués à Nevers pour Marie de La Tour 2; tels sont enfin ceux portant la date de Rouen, 4538, qui décoraient les châteaux d'Écouen et de Madrid, où ils formaient de grandes compositions historiques en même temps que de simples panneaux d'ornements, et peut-être le château de Polisy en Auxois. Là, il existe encore un magnifique carrelage daté de 1545, et qui nous semble de fabrication française, autant qu'il est permis d'en juger d'après les dessins qui en ont été publiés 2



PAVÉS DE LA CHAPELLE D'OIRON.

Les autres ont été fabriqués à la mode espagnole. Le dessin, obtenu par l'impression d'une matrice, forme un filet saillant qui divise le champ du pavage en compartiments creux, dans lesquels des émaux de diverses couleurs ont été coulés et parfondus, absolument comme cela se pratique dans la fabrication des émaux incrustés.

Les châteaux voisins du littoral, en Normandie et en Bretagne, possédaient des carrelages de cette espèce, qui ressemblent tellement à des azuléios, qu'il est permis de croire qu'ils ont été importés d'Espagne par le commerce.

Ensin, au xvII° siècle, la fabrication fut encore modifiée en ce sens que les couleurs furent séparées par un trait en creux qui a dû être enlevé, dans la matière encore crue, au moyen d'un outil de fer, trait qui les a empêchées de se mêler.

Nous avons vu des carreaux de cette espèce encore en place dans des

- 4. B. Fillon, L'Art de terre chez les Poitevins, page 95.
- 2. Ch. de Laugardière, Lettre... sur le lieu de fabrication des carreaux du château de Thouars. In-8 de 9 pages. A. Aubry. Paris, 4865.
- 3. Petit de Gaussen, Portefeuille archéologique. Céramique. Pl. 3 à 8. Émile Amé, Carrelages émaillés du moyen age et de la Renaissance.

châteaux normands, et il en existe de fort beaux échantillons au musée des Antiquités de Nantes.

La matière est vaste et intéressante, on le voit, et mérite d'être traitée. M. Alfred Ramé avait commencé à le faire; mais ses Études sur les carrelages historiés du XIIº au XVIIº siècle se sont arrêtées à peine commencées, et nous n'avons encore que des ouvrages incomplets, ou qui ne traitent que des points spéciaux.

Pour les poteries allemandes, M. A. Salvetat s'est servi du Guide de M. A. Demmin, mais en faisant ses réserves : cela se conçoit de reste.

M. A. Demmin, si mal renseigné généralement sur toutes les fabrications dont il parle, a mêlé, quand il s'est agi de celles de l'Allemagne, trop d'affirmations contestables à des faits qui peuvent être vrais, mais que rien ne justifie, pour qu'on ne se tienne pas en grande défiance à l'égard de toutes les parties de son livre.

Ainsi le tombeau de Henri IV de Silésie, à Breslaw, que M. Auguste Demmin affirmait être en terre émaillée, s'est trouvé n'être qu'une terre cuite peinte à froid, ainsi que M. Boleslas Podczaszynski, de Varsovie, l'a prouvé dans une lettre publiée dans la Gazette des Beaux-Arts (tome XVI, pages 470 et passim).



GRÈS DE FLANDRES.

Ainsi, les faces de Christ émaillées provenant d'un édifice de Leipzig, qui sont conservées au Musée japonais de Dresde, sont tout au plus du xv° siècle, bien que M. A. Demmin les dise du xu°.

Ces deux points peuvent faire craindre pour le reste; et c'est n'être que prudent de ne s'y point confier en aveugle.

Cependant la connaissance des langues d'origine plus ou moins tudesque, que M. Demmin semble posséder, a dû lui permettre de distin-

XXI.

guer parmi les poteries des pays de l'Est celles qui, d'après les inscriptions qu'elles portent, doivent appartenir aux Flandres ou à l'Allemagne.

Cologne, en effet, fut pour les grès un centre considérable de fabrication; des documents anglais, que M. J. Marryat a empruntés à M. Chaffers, montrent que jusque sous Élisabeth c'était cette ville qui approvisionnait la Grande-Bretagne. La fabrication des grès-cérames, pour laquelle l'An-



GRÈS DU STAFFORDS-HIRE.

(Broc de Shakspeare.)

gleterre possède aujourd'hui une si grande supériorité, n'aurait été commencée dans le Staffords-hire qu'à la fin du xvu° siècle, vers 1680. Celle des faïences émaillées fut vraisemblablement introduite plus d'un siècle auparavant, en 1558, par des ouvriers de Delft. Mais les collections anglaises ne possèdent pas d'échantillons datés. Ces spécimens de la première fabrication sont d'ordinaire des cruches à vin d'époque antérieure au règne de Charles ler. Les échantillons plus anciens sont vernissés au plomb et généralement verts, comme tous ceux que nous possèdons en France, et qui, contemporains de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, semblent avoir été fabriqués aux environs de Beauvais.

Le second volume de l'Histoire des poteries, faiences et porcelaines, est en grande partie consacré à l'étude de la porcelaine en Orient et en Occident. Nous comprenons même sous cette désignation ce produit si important pour l'art céramique en France au xviii siècle, qui n'est

autre qu'une espèce de verre opaque, et que l'on appelle la pâte tendre.

M. J. Marryat raconte que deux peintres, un Français et un Italien, étant venus, en 1698, à la cour de l'empereur Kang-hi, souverain de la Chine, furent obligés d'oublier tout ce qu'ils avaient appris et de se con-



former au goût de la nation. On leur refusa d'ouvrir des écoles de dessin, de peur que la pratique de la peinture ne devînt si générale, qu'elle ne portât préjudice aux travaux utiles.



COUPR DE BERNARD PALISSY.

Ce qui avait motivé ce refus, c'est que l'un d'eux avait peint un tableau où était représentée la perspective fuyante d'une colonnade, au grand scandale de la nation et de ses sentiments d'esthétique. On trouvait que rien n'était plus contraire à la nature que de représenter des distances là où il n'y en avait point.

L'opinion pouvait être erronée pour ce qui est de l'art pur, mais elle était excessivement juste pour ce qui est de la peinture appliquée à la décoration. Somme toute, il est fort heureux qu'il n'ait point pris fantaisie au Fils du Soleil de s'éprendre d'un goût excessif pour les belles perspectives des deux peintres européens.

Voit-on des paysages et des palais se creuser, avec toutes les couleurs de la réalité, sur les vases chinois, en place de ces semis de dessins extravagants, si l'on veut, mais qui ont le grand mérite de ne point les déformer et de les revêtir seulement d'une brillante décoration, n'ayant aucune prétention à représenter quoi que ce soit de réel dans son ensemble? Nous disons dans son ensemble, car le réel se rencontre presque toujours dans les détails: preuve que c'est vòlontairement que les décorateurs chinois se montrent aussi faibles « perspecteurs. »



PORCELAINE CHINOISE.

Le respect de la forme, voilà ce qui domine dans la composition du décor chinois; et, au lieu de faire un crime aux peintres céramistes de l'empire du Milieu de n'avoir point aspiré vers un idéal qu'ils ne comprenaient point, nous devons nous féliciter qu'ils aient fait de leur art un métier; sans cela nous eussions eu le pendant de ces décorations sans goût que nos chercheurs d'idéal des commencements de ce siècle ont infligées aux porcelaines françaises et allemandes, en y figurant des scènes d'histoire et des paysages trop peu fantastiques.

Maintenant que la belle porcelaine chinoise nous est un peu mieux connue, nous avons été forcés de reconnaître que, dans ce pays des

fantaisies grotesques, les formes de la céramique, quoiqu'elles fussent autres, étaient aussi bien étudiées que chez les Grecs, et que, de plus, les ouvriers du Céleste Empire l'emportaient, par l'invention et la variété, sur ceux de l'Attique.

M. J. Marryat ne semble pas encore parfaitement convaincu de cette vérité, et il se rangerait volontiers du parti de ceux qui reprocheraient aux Chinois d'être essentiellement décorateurs, bien qu'il prise très-haut leurs porcelaines, dont il a écrit, d'après les documents français, une excellente histoire.

L'existence de la porcelaine de Perse faisait encore doute pour l'auteur anglais lorsqu'il a écrit son livre. Il pense même que c'étaient des produits de la Chine que la Compagnie des Indes orientales apportait de Gombron, sur le golfe Persique, en Angleterre, où ces poteries étaient connues jadis sous le nom de leur port de provenance. Mais comme Horace Walpole cite dans son catalogue des pièces de cette porcelaine à côté d'autres de la Chine, M. A. W. Franks pense qu'il s'agit fort probablement de produits de la Perse<sup>1</sup>. L'existence de la porcelaine persane est aujourd'hui constatée: l'Exposition de Londres de 1862 et celle de Paris en 1865 en possédaient des échantillons en nombre assez grand, d'une pâte et d'un décor assez caractéristiques pour qu'on puisse ne tenir aucun compte de certaines dénégations.

Cette constatation de l'existence de la porcelaine persane et du nom qu'on lui donnait en Angleterre à la fin du xvııº siècle infirme quelque peu ce que M. J. Marryat dit de l'origine de la porcelaine de Chelsea.

En effet, un Anglais qui voyageait en France pendant l'année 1695, ayant comparé la porcelaine de Saint-Cloud au « Gomroon ware,» on en concluait que ce Gomroon ware, étant un produit anglais, ne pouvait être que de la porcelaine de Chelsea.

La date la plus ancienne que l'on ait authentiquement constatée pour ce produit est celle de 1745, trouvée inscrite avec le nom de Chelsea dans la pâte d'un broc que, jusque-là, on avait cru appartenir à la fabrique de Bow. Cette fabrique, dont les produits sont très-rares et jouissent d'une grande faveur de l'autre côté du détroit, vont devenir d'autant plus introuvables qu'elle n'aurait presque existé que dans l'imagination du public. M. A. W. Franks, en effet, revendique pour Chelsea la marque, — un triangle tracé dans la pâte, — qui signale certaines pièces que l'on attribuait jusqu'ici à la fabrique de Bow.

<sup>1.</sup> Augustus W. Franks, Notes on the manufacture of porcelian at Chelsea. In-8° de 10 pages.

Le chelsea est le sèvres de l'Angleterre.

En visitant le musée de South-Kensington pendant l'Exposition temporaire de 1862 avec un savant anglais très-sympathique à tout ce qui est beau, quelle qu'en soit la patrie, nous comparions la magnifique collection de pâtes tendres de Sèvres, exposée par la Reine, avec les pâtes tendres de Chelsea. Mon compagnon admettait franchement la supériorité des premières sur les secondes, par rapport surtout à l'élé-



PORCELAINE DE SÈVRES.

gance et à la simplicité des formes. Quand il s'agissait de la couleur, il était de moins bonne composition. « Ne pensez-vous pas, me disait-il en hésitant, que vos porcelaines sont un peu fades de ton, et que les nôtres sont d'une bien autre intensité et d'un autre éclat? »

Je convins facilement de cette fadeur et — que les fanatiques me le pardonnent! — je serais convenu de bien d'autres choses encore : mais je n'admirai pas la splendeur du chelsea, je la qualifiai de dureté.

De là je conclus que le goût n'est pas le même de chaque côté du détroit, et que Shakspeare, les vins capiteux, les rudes plaisirs du sport, la peinture vivement enluminée et la porcelaine de Chelsea font un tout qui est anglais et parfaitement anglais.

L'histoire des porcelaines du continent européen nous arrêtera peu. Tout le monde connaît aujourd'hui quelles vicissitudes a subies en France la fabrication de la pâte tendre et de la pâte dure; comment la première, faite d'abord à Rouen, à Lille et à Saint-Cloud, est venue à Sèvres après un long circuit; comment la seconde put enfin être fabriquée à Sèvres après que Bottcher, en Saxe, eut trouvé l'analogue des produits chinois et créé cette usine d'où sont sortis tant de produits charmants.



PORCELAINE DE CHELSEA.
(Pâte tendre.)

Les essais tentés à Florence par les Médicis n'étaient point connus lorsque M. J. Marryat composa son livre. Mais nous nous étonnons de n'en point trouver trace dans les annotations de l'édition française, bien que les recherches publiées par M. Albert Jacquemart, d'abord dans la Gazette des Beaux-Arts (t. IV, p. 275), puis dans sa belle Histoire de la Porcelaine, soient depuis longtemps imprimées.

Un glossaire, avec une table de marques et de monogrammes, supérieure, en étant plus exacte, à tout ce qui a été publié jusqu'ici, terminent le livre. De ce glossaire nous extrayons la figure d'un rhyton grec et d'un vase péruvien, afin de montrer comment l'extrême civilisation touche à l'extrême barbarie.

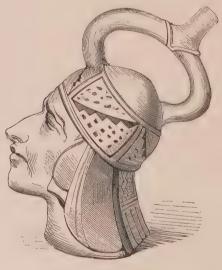
Nous insisterons sur un traité des couleurs vitrifiables que M. A. Salvetat a extrait de ses *Leçons de céramique* professées à l'École centrale,

pour l'annexer au glossaire auquel les éditeurs eux-mêmes reprochent de manquer d'ordre et de précision. Ce traité entre dans les détails les



RHYTON GREC.

plus circonstanciés sur l'emploi des couleurs, ainsi que sur les principes qui doivent présider à la décoration des différents genres de poteries



VASE PÉRUVIEN.

suivant que l'on a affaire aux variétés suivantes : terre crue recouverte d'un vernis cru; terre cuite à l'état dégourdi recouverte d'un vernis

cru; terre cuite en biscuit sous glaçure; porcelaine de pâte tendre; porcelaine de pâte dure. D'après le degré de température auquel doivent être soumises ces différentes poteries pour que leur pâte et leur couverte soient entièrement cuites, il faut employer des couleurs de moufle ou des couleurs de grand feu, dont M. A. Salvetat donne la composition, variable suivant les cas.



FAÏENCE ITALIENNE.

A l'aide de ce manuel, les décorateurs céramiques, si nombreux aujourd'hui parmi les amateurs, pourront s'appuyer sur des principes certains au lieu de s'en fier à l'empirisme de la routine.

La certitude des informations sur les faits avérés, augmentée par une réserve prudente sur les questions encore indécises, voilà ce qui caractérise surtout les « annotations et additions » faites par M. A. Salvetat au texte si excellemment traduit par M. le comte d'Armaillé. Mieux placé que personne pour affirmer ce qui est encore douteux, le chef des travaux chimiques de la manufacture de Sèvres a préféré avouer qu'il est encore des choses qu'il lui faut apprendre. Il n'a pas voulu imiter ces gens qui dissimulent leur ignorance sous de bruyantes affirmations, véritables capitans de la science qui croient vous faire illusion sur leur valeur. La surface est d'or, mais grattez un peu : le dessous n'est que du plomb.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur le mérite des gravures en bois, plus nombreuses que dans l'édition anglaise, qui éclaircissent le texte.

Celles qui accompagnent ces lignes sont empruntées à l'ouvrage et reproduisent avec la même exactitude les poteries des natures les plus dissemblables.

La traduction du livre de M. J. Marryat est donc un très-beau livre en même temps qu'elle est un excellent ouvrage. Elle comble une lacune que l'on regrettait de voir au milieu des livres français déjà si nombreux qui traitent de certains points particuliers de l'histoire de la céramique. Celui-là embrasse l'universalité de cette histoire, et devient ainsi « le vrai guide de l'amateur. »

ALFRED DARCEL.



BASSIN DE BERNARD PALISSY.

(Collection A. Fountaine.)

### NOTICE

DE

## QUELQUES MANUSCRITS PRÉCIEUX

SOUS LE RAPPORT DE L'ART

XVe SIÈCLE

DEUXIÈME ARTICLE 1.

LIVRE D'HEURES DE JEAN, DUC DE BEDFORD, EXÉCUTÉ DE 4423 A 4430.



E magnifique volume est un des joyaux du British Museum, qui l'a récemment acquis (1852) au prix de 1,500 livres sterling, soit, en monnaie de France, 37,500 fr. On peut le citer aussi comme un des joyaux de la bibliographie artistique du xve siècle.

Il offre l'aspect d'un in- $4^{\circ}$  ordinaire. Ses mesures exactes sont : hauteur des pages,  $0^{m}$   $26^{\circ}$ ; largeur,  $0^{m}$   $18^{\circ}$ ; les mêmes,

comme on voit (en tenant compte des reliures successives), que celles du Bréviaire. Il paraît être aussi orné dans le même goût et par les mêmes mains. Seulement le livre d'heures est encore plus élégant, plus riche, plus soigné, et il est achevé.

Le livre d'heures de Bedford se compose de 290 feuillets du plus beau vélin. Le calendrier placé en tête du volume est digne d'arrêter spécialement notre attention.

1. Voyez Gazette des Beaux-Arts. - Mai, page 453 et suiv.

### Description sommaire du calendrier.

La première page, ou folio 1 r°, est occupée tout entière par la première moitié du premier mois, qui débute ainsi :

« Janvier ha 31 jours, la lune, 30. »

Sur une première colonne, à gauche, règne la série des calendes, indiquées par ces lettres: KL, puis des nones et des ides, à la manière romaine. La seconde colonne offre la succession des notes numérales, qui marquent les révolutions de la lune, ou nombre d'or. La troisième contient le cycle des lettres dominicales, qui sert à déterminer les jours de la semaine. La quatrième est réservée au nom des saints de ce mois, avec un blanc sur la droite et dans l'interligne, qui pouvait servir à recevoir les notes de famille 1. Cette liste des saints mériterait une étude intéressante, mais qui nous entraînerait trop loin.

Tout ce texte est écrit en lettres d'or, de vermillon, d'azur ou à l'encre noire, suivant les besoins de l'art et suivant l'importance liturgique des diverses féries qui s'y trouvent contenues ou énoncées. Les calendes, nones et ides, et les initiales des saints, sont ornées de fleurons, etc. Le tout forme, avec les miniatures dont il va être parlé, un ensemble éblouissant et on ne peut plus gracieux.

A la droite de cette page, se voient deux miniatures ou médaillons, d'une finesse extrême. La première nous montre, dans le ciel, Janvier, sous la forme d'un voyageur ou pèlerin, qui chemine avec son bâton. Il ouvre de l'autre main une serrure à l'aide d'une clef, et dit : « J'ai veu l'an passé, je regarde l'an qui commence <sup>2</sup>. » A sa droite est un docteur assis, qui parle en ces termes : « Je exposerai <sup>3</sup> (?) les propriétés de l'an. » Deuxième miniature au-dessous de la première, Janvier, à table; il a trois visages, une face et deux profils; il mange de l'un et boit de l'autre. A côté de lui, un homme nu verse de l'eau; rébus du verseau <sup>4</sup>.

- 1. Voyez t. XX, p. 459.
- 2. Se rappeler qu'à Paris l'année civile ou légale commençait à Pâques. Mais la tradition romaine subsistait et les *étrennes* se donnaient toujours, comme de notre temps, au 4er janvier.
  - 3. Illisible, quoique la lettre soit très-belle. Voyez t. XX, p. 460, note 2.
- 4. Sur Janvier, représenté en Janus porte-clefs, voyez Bulletin monumental, 4854, p. 355 et suiv. Description d'un calendrier peint au XIII° siècle sur l'arc intérieur de la voûte en l'église de Pritz (Mayenne), et les renvois.

Le bas de la page est rempli par cette légende, dont le premier alinéa est écrit en or et l'autre en bleu.

- « Comment Janvier porte la clé de l'an et ouvre la porte de l'an ès-quatre-temps.  $(En\ or.)$
- « Cest assavoir print Temps, Esté, Autompne et Yver. » (En bleu; et ainsi des suivants.)

De même, au verso, ou page deuxième. Premier médaillon : deux groupes de gens nus, l'un, à gauche, qui dit : « Bon an ! Bon an ! » et celui de droite : salve festa dies (salut, jour de fête!). Deuxième médaillon : un docteur astronome tenant un astrolabe et une sphère. Au bas de la page :

- « Comme on se souloit (avait coutume de se) saluer le 1er jour de l'an. Comme, par astrologie, Janus ensercle 1 les propriétés de l'an,
- « selon le cours des estoyles et s'entre-bailloient les mains tous nus les uns aux autres, en signe d'amour. »

Le même ordre est suivi de mois en mois. Nous n'en citerons plus que les légendes finales.

#### FÉVRIER 2.

- « Comment Febvrier est nommé d'une femme qu'on appeloit Fébrua, mère de Mars, dieu des batailles, selon les poëtes, qui disoient que Fébrua avoit conceu le dieu des batailles en baisant et adorant <sup>3</sup> une fleur.
- « Comment en février on faisoit procession générale entour la cité pour révèrence de.... (Lacune).
  - « Comment en février on souloit faire la feste avec fols (fète des fous) et aux morts. »

#### MARS.

- « Comment les payens nommèrent ce mois, de Mars leur dieu de bataille : c'est à savoir mars, pour ce que en celly temps les roys commencèrent à faire leurs guerres les uns contre les autres.
- « Comment en mars toutes choses se verdoient comme prés, arbres et fleurs. Comment au mois de mars naissent fouldres et tempestes. »

#### AVRIL.

- « Comment le mois d'avril fut dédié à Vénus, selon les mescréans, pour ce que Vénus est planète chaude, moystre 4 et attemprée (tempérée) comme le mois d'avril. »
  - 4. Enseigne?
- 2. Médaillons : 4º Février, au coin du feu, se chauffe les pieds ; 2º Fébrua, une belle dame à la mode de 1424, baisant une fleur. Voir la légende.
  - 3. Adorare, porter à sa bouche, adorer; osculare, baiser.
  - 4. Moite, humide.

#### MA.

« Comment le mois de may fut nommé d'une des plyades appelée Maye, mère de Mercure, pour ce que ledit Mercure étoit le dieu de Éloquence et seigneur et maistre de Réthorique et de Marchandise. Comment Honneur fut marié à Révérence, et leur fist l'en (et on leur éleva) deux temples. Comment les nobles anciens gouvernoient le peuple et les joynes (jeunes) se aimoient. »

#### JHIN.

- « Comment Juni (Junon, sœur), suer et espouse de Jupiter, donna le nom de Juing. Laquelle Juno estoyt dite déesse de richesses et mettoit les jeunes hommes en esprove de vaillance.
- « Comment Hébé fut conjoincte à Herculès par mariage, et pour [ce] le moys fut appelé juing. Comment ce mois fut appelé juing, pour ce que Romulus et Tatius en ce mois furent joins par acort. »

#### JUILLET.

- « Comment, en mémoire que Julius César fist le kalendrier, ce mois lui est attribué; car ledit Julius répara et mist en ordonnance les moys de l'an, qui estoient confus ès-kalandes anciens.
- « Comment en ce moys règne l'estoyle qui est appelée Canis. Comment Julius, de qui ce mois est nommé, fut occis par son conseil. »

#### AOUT.

- « Comment le moys d'aust fut nommé par l'empereur dit Augustus; car ledit Augustus, nepveu de Julius, voulsist que un mois ly fust apliqué, comme son oncle.
- « Comment Augustus hot victoire de Antoyne, son compaignon. Comment Augustus donna paix à tout le monde en son temps. »

#### SEPTEMBRE.

- « Comment le mois de septembre fut nommé du nombre de vij, qui est attribué à Pallas, la quelle signifie sagesse. La quelle Pallas est maistresse des vij arts libérals et des autres sept arts de mécambre 1.
- « Comment au moys de septembre Vercompnus  $^2$  rent son fruit. Comment le mois de septembre est dit en ébrieu (hébreu) : ebrefchel  $^3$ , qui est interprété  $m\`ere$  de Dieu. »
  - 1. Lisez : Mécanique.
  - 2. (Sic): inintelligible; la vigne??
- 3. C'est-à-dire ebref, pour ebrieu, hébreu (mot répété à tort par le scribe), et elul, professeur d'hébreu elul, professeur d'hébreu était attaché à la Faculté de théologie de Paris, où se trouvaient les computistes, qui, de concert avec les médecins, construisaient les calendriers, office aujourd'hui rempli par l'Observatoire et le Bureau des longitudes.

#### OCTOBRE.

- « Comment octobre est dit le nombre de viii, qui sénifie Justice, fut appliqué à Saturnus, lequel estoit dit roy des sercles <sup>1</sup> d'or; car en son temps chascun vivoit justement.
- « Comment, au moys d'octobre, Palès, qui signifie la Terre, se despoile (dépouille) de ses aournemens et se délivre. Comment le nombre du mois d'octobre fut appliqué à Scipion Africain pour ce qu'il (le mois) avoit viii bonnes propriétés (vertus). »

#### NOVEMBRE.

- « Comment novembre est attribué ès neuf Sagesses (Sciences, Muses); car les Sagesses en ce temps se reclouoient (renfermaient, recludebant) en leur estude (cabinet), et vivoient en contemplacion.
- α Comment Perseaux (*Perseus*, Persée) arriva à celle <sup>2</sup> fontaine sur son cheval <sup>3</sup>. Comment Pallas vient visiter la fontaine de Sapience. »

#### DÉCEMBRE.

- « Comment décembre fut nommé del nombre de x et fut appliqué aux 40 rois principaulx sur les quels les Romains avoient seigneurie; les quels conquirent les royaumes des Grès, de Ese (Asie), de Perse, de Judé, d'Égypte, de Surie, d'Ytalie et par deçà les mons.
- « Comme, en ce moys, les chevaliers faisoient joustes et vivoient délicieusement, pour ce que le pais estoit en paix. Comment Sénèque enseigne que ou mois de décembre l'en doit vivre soubrement (sobrement). »

Après le calendrier, vient une suite de cinq peintures qui occupaient toute la page, et qui, précédant le texte des heures ou offices, composaient une splendide introduction. Ces peintures représentent le paradis terrestre (fo 14), l'arche de Noé (15 vo), le débarquement de l'arche (16 vo), la construction de la tour de Babel (17 vo). La cinquième, aujourd'hui masquée par un repeint (fo 15), devait être remplie par les armes, blasons et attributs, en plein et dans tout leur appareil, de Jean, duc de Bedford, et de son épouse, Anne de Bourgogne. Nous y reviendrons.

Les heures proprement dites s'ouvrent, au fo 19, par l'évangile selon saint Jean: *In principio*, etc. Puis les nocturnes se succèdent à la francaise, comme dans les autres livres d'heures de l'époque.

Les armes de Bedford et de sa nouvelle épouse sont peintes et répétées, très-fréquemment, aux diverses places du manuscrit qui compor-

- 1. Lisez : siècles. Ces négligences répétées montrent que les deux livres de Bedford sortirent bien des mains des mêmes ouvriers ou artistes.
  - 2. Représentée dans le médaillon.
  - 3. Ailé.

taient ce genre de décoration avec le plus de convenance <sup>1</sup>. Les armes proprement dites du mari reproduisent identiquement celles qui décorent le Bréviaire. On retrouve également dans le Missel l'ange, l'aigle, l'antilope et la racine. Mais les *couleurs*, qui s'appelaient devise et que nous appelons livrée, diffèrent du spécimen que nous avons ci-dessus <sup>2</sup> indiqué. Le componé est ici : blanc, bleu, rouge, et paraît avoir été adopté par le duc comme étant celui de la duchesse <sup>3</sup>. Ces couleurs sont, en effet, répétées identiquement du côté d'Anne et du côté de Jean.

La devise proprement dite, ou motto de l'époux, est également changée. Au lieu de ces mots : à souhait, on y lit : à vous entier, qui s'adresse évidemment à la jeune duchesse. Le phylactère correspondant, qui accompagne l'écu de la princesse de Bourgogne, porte cette réponse : j'en suis contente. Enfin, comme pendant au tronc desséché de la racine d'or, autour des armes de la duchesse, on remârque un double rameau vert, ou palme enrichie de fruits rouges. Ce livre, comme il se voit par l'ensemble de sa décoration, fut évidemment confectionné, vers 1423, à l'occasion du mariage de Bedford, qui l'offrit à sa nouvelle épouse. Les fruits joints à la palme offrent naturellement un symbole de fécondité. Ce vœu pour l'avenir ne devait pas être accompli. Anne, duchesse de Bedford, mourut en couches, à Paris, âgée de vingt-huit ans, le 14 novembre 1432, sans laisser de postérité.

Le cours du manuscrit présente ensuite une profusion d'ornements et de miniatures qui se succèdent de page en page. Le premier aspect ou la première impression qui résulte de cette richesse suscite l'idée d'une diversité infinie. La méthode et l'unité, cependant, s'y révèlent, comme dans tous les beaux livres régulièrement et savamment décorés. Les peintures des Mss. se commandaient et se payaient aux peintres par mille, par cents, par douzaines et par unités. Les rinceaux et les ornements courants s'exécutaient par mille ou par cents, soit de rinceaux, soit de pages, selon le cas échéant. Il en était de même des lettrines ou initiales à prix fait. Les sujets composés s'appelaient « ystoires » et formaient, selon leur importance, diverses catégories. Elles étaient plus ou moins soignées et occupaient le huitième, le quart, le tiers, la moitié, ou plus, de la page. Ces histoires se payaient à la douzaine.

- 4. Voy. notamment folios 34, 94, 207, 255 vo, 287 vo.
- 2. T. XX, p. 464, fin de la note 2, commençant page 463.

<sup>3.</sup> La devise de Charles V était rouge, bleu, blanc. Charles VI y ajouta le vert et le brun. Charles VII adopta d'abord rouge, bleu, blanc, puis il substitua le vert au bleu. Le vert, qu'il affectionnait, était aussi la couleur de prédilection de sa mère (Isabeau de Bavière), dont la livrée était rouge, blanc et vert.

Enfin, les grandes histoires, qui occupaient toute une page et qui se trouvent souvent à l'état unique, au frontispice des volumes, étaient l'œuvre exclusive du maître peintre. Celui-ci, au contraire, distribuait communément le reste entre ses valets ou apprentis, qui, le plus souvent, servaient de longues années sous son commandement. Ces miniatures, ces ornements, se répartissaient d'après un plan approprié à celui du texte. Ils étaient d'autant plus répétés qu'ils étaient plus petits, plus simples, plus nombreux, et se classaient en quelque sorte hiérarchiquement. Ce mélange et cet ordre intermittent ajoutaient encore au charme de la variété.

Dans le livre d'heures de Bedford, les grandes histoires, peintes de main de maître, se multiplient d'une manière insigne et inaccoutumée.

Un *volume* entier ne serait pas hors de proportion pour décrire, expliquer et commenter cette œuvré d'art 1.

En effet, par les courtes citations que nous venons d'emprunter au seul calendrier, on peut juger des notions piquantes, instructives, imprévues, que présentent ces fragments sur les mœurs, les habitudes, les croyances, les traditions de la vie civile léguées au moyen âge par l'antiquité.

Le texte des heures et les innombrables décorations qui le rehaussent appelleraient une semblable glose. Et encore, aucun discours pourrait-il suppléer à la partie graphique, à l'art même, qui vit et se déploie dans ce chef-d'œuvre?

## Description de quelques miniatures.

Nous nous bornerons donc à quelques spécimens décrits succinctement.

Au folio 256 v°, Bedford s'est fait représenter lui-même dans une splendide miniature, de toute la grandeur de la page. On le voit à genoux, dans son oratoire, vêtu d'une robe d'état (state-cloth) à grands ramages et tête nue. A côté de lui, son livre d'heures est ouvert sur un prie-Dieu. Il se tourne, les mains jointes, en priant, vers saint Georges, patron de son pays. Celui-ci apparaît debout, armé de pied en cap et suivi de son écuyer. Tous les trois ont les cheveux coupés en sébile, au-dessus du

4. Il existe une description sommaire de ce manuscrit dans la notice intitulée: An account of a rich illuminated missal executed for John, duke of Bedford, etc. (par R. Gough). Londres, 4794, in-4, fig. Cet opuscule est très-rare en France. Notre riche bibliophile, M. A. Didot, en possède un exemplaire, qu'il a bien voulu me prêter avec son obligeance accoutumée.

bord supérieur de l'oreille, selon la mode du temps. Saint Georges n'est coiffé que de son nimbe; il porte le manteau et l'ordre de la Jarretière. Tout autour de Bedford et dans cet intérieur, les armes, devises, etc., du régent, sont libéralement multipliées. Nous avons là, sous les yeux, un excellent et délicieux portrait, qu'aucun maître des temps modernes ne désavouerait pour ses qualités générales, et que peu d'artistes de nos jours seraient capables de reproduire dans ses conditions spéciales d'exécution 1.

Immédiatement après (257 v°), comme pendant, vient le portrait de la duchesse, assistée de sa protectrice: Notre-Dame, patronne de la maison de Bourgogne. Cette page, d'une grâce et d'une délicatesse exquises, ne le cède en rien à la précédente <sup>2</sup>.

Enfin, parmi les histoires proprement dites, nous n'en choisirons qu'une seule, pour nous y attacher quelques instants. Elle se voit au folio 288 v°, et nous montre: « Comment Nostre-Seigneur, par son ange, envoya les trois fleurs de lys d'or et un escu d'aseur au roy Clovys ³. » Tout le mystère est peint et se meut, comme dans le Bréviaire, au mépris des unités qu'Aristote a prescrites, non pas aux peintres, il est vrai, mais aux littérateurs.

Au plus haut du ciel et de la page siége le Père éternel, barbu, couronné en empereur, à diadèmes *fermés*, nimbé d'or, dans un cercle de séraphins vermeils, cercle rayonnant. Il envoie un ange qui porte dans ses mains, en volant à travers l'espace, un pan d'étoffe bleu, orné de trois fleurs de lis d'or.

Au-dessous, un charmant paysage terrestre. Sainte Clotilde s'en va pédestrement par le pays. Elle porte cet élegant costume des reines et princesses de France: la robe et le surcot épousant toutes les formes féminines, avec une chaste et noble simplicité; costume consacré dès saint Louis, et qu'Isabeau de Bavière commença, la première, à gâter, par des innovations extravagantes et mal inspirées. Trois dames d'honneur l'accompagnent. L'une soutient la queue du manteau; l'autre porte le livre d'heures; la troisième, le chapelet de la reine. Le tout, ai-je besoin

<sup>4.</sup> Cette page a été gravée et reproduite plusieurs fois, notamment en France dans le *Magasin pittoresque*, 4839, p. 300, et en Angleterre dans la dissertation de Gough précitée, pl. I.

<sup>2.</sup> Gravé. *Ibid.*, pl. II. Le musée du Louvre possède la statue originale de marbre blanc érigée sur la tombe de la princesse, lorsqu'elle fut, en 1432, inhumée aux Célestins. Cette statue paraît être un portrait. Elle a été gravée par Millin, *Antiquités nationales*, t. I, église des Célestins, pl. XXIII, fig. 2.

<sup>3.</sup> Voyez Gazette des Beaux-Arts, t. XX, p. 460.

de l'ajouter? forme un charmant et perpétuel anachronisme qui transsigure la femme de Hlod-Vig en Isabeau de Bavière. Cette image nous transporte avec elle, du parc ou du gynécée mérovingien, dans les jardins de l'hôtel de Saint-Paul; que dis-je! dans une création féerique et enchantée. La reine s'agenouille devant un saint ermite nimbé. A genoux lui-même, celui-ci présente à la reine le céleste pan d'étoffe ou panonceau.

Au-dessous encore (dernière région ou compartiment du tableau), un intérieur royal. Les murailles et les pourpris gothiques offrent une coupe architecturale ouverte et élégamment décorée, comme dans le frontispice du livre de Talbot. Le porche est entre deux lions (inter leones), ancienne formule et ancien emblème de majesté. Le roi Clovis se tient debout; il va partir en guerre; il se fait armer. Deux gentils-hommes ou chambellans l'assistent à cet effet. L'un lui chausse les éperons; un autre lie les courroies et ferme la serrurerie de son armure. Son heaume est prêt. La reine sainte Clotilde, vêtue comme plus haut, lui apporte le blason divin, mais, cette fois, monté et confectionné par ses soins sur son umbo ou écusson; en un mot, tout est disposé pour être ceint immédiatement par le roi 1.

Ainsi, au double point de vue de l'art et de l'histoire, cette page retrace, sous la forme la plus plaisante à l'œil ainsi qu'à l'imagination, toute la légende capétienne de la fleur de lis; depuis son origine, consignée vers le xu° siècle dans les Chroniques de Saint-Denis, jusqu'aux derniers ornements qu'elle reçut encore de la tradition, sous les règnes de Charles V et de Charles VI <sup>2</sup>.

Ces 290 feuillets présentent chacun, sur deux pages, outre le texte et fondu aux prières mêmes, un perpétuel aliment, qui charme les sens en éveillant toutes les facultés, tous les sentiments de l'âme et de l'esprit.

Au folio 256, au revers même, ou recto du portrait de Bedford, se lit l'inscription suivante, ajoutée avec soin dans l'un des blancs que présentait le manuscrit. La voici, traduite du latin :

« Mémoire que, le 24 décembre, veille de Noël 3, l'an 4430 du Seigneur et 9° du sérénissime et invictissime prince Henri, par la grâce de Dieu roi de France et d'An-

- 1. Cette histoire a été gravée dans la dissertation anglaise de Gough, pl. III.
- 2. Voyez sur ce point Mémoires de la Société des Antiquaires de France, t. XXVIII, p. 245, et le Mémoire de R. Gough, p. 16 et suiv.
- 3. Noël, *Christmas-day*, le 25. Les étrennes s'appelaient en Angleterre *Christmas-gift*. En France, les livres s'offraient souvent, et s'offrent encore comme ici, à titre de présent d'étrennes.

gleterre, — très-illustre princesse la duchesse, épouse et conjointe du victorieux prince monseigneur le duc de Bedford, oncle du roi, et sœur germaine d'illustre prince le duc de Bourgogne, a présenté, offert, conféré et donné, avec le consentement et la cordiale volonté de mondit seigneur son mari, au sérénissime roi desdits royaumes, le présent livre, très-riche, contenant les matines, heures canoniques, de commendace et de service funéraires, avec les autres cérémonies, magnifiquement et somptueusement décoré, comme on le voit dès le premier coup d'œil. C'est pourquoi, du commandement de mondit seigneur de Bedford, moi, médecin du roi, etc., j'ai consigné et signé de ma main la présente attestation autographe, etc. » — (Signé du monogramme de Jean Somerset.)

Henri VI, âgé de neuf ans, habitait alors le château ou palais royal de Rouen, où Bedford l'avait fait venir, et dans lequel la Pucelle, captive, allait être jugée. Ainsi, indubitablement, le livre d'heures aux doubles armes que nous avons décrites, de Bedford et de Bourgogne, a été confectionné de 1423 à 1430, et, selon toute vraisemblance, vers la première de ces deux dates.

A la seconde de ces dates, on vient de voir comment il passa des mains de l'oncle entre les mains du roi, son neveu. Le 26 décembre 1431, après s'être fait couronner à Notre-Dame de Paris, Henri VI quitta la capitale de son deuxième royaume et mourut en 1471, sans y être jamais revenu. Après la mort de Bedford, après le départ subit des Anglais expulsés de Paris en 1436, il y a quelque lieu de penser que ce manuscrit, exécuté à Paris pour une princesse française et par des artistes français, demeura, pendant plus d'un siècle, parmi les biens de la couronne de France 1.

Le folio 15 de ce livre d'heures, en effet, a été repeint, comme nous l'avons dit ci-dessus. Le blason de Bedford, qui, selon toute apparence, ornait toute cette page, a été gratté au xvre siècle. On voit encore trèsclairement, sur les bords du fond, la racine de Bedford, jadis semée et répartie dans toute l'aire du tableau. Mais, au milieu de la page, s'élève un arbre, disposé suivant la mode héraldique et le style du xvre siècle. Deux écus penchés sont suspendus par des courroies, obliquement, à droite et à gauche de cet arbre. Celui de droite est aux armes pleines du roi de France. L'autre est parti de France et des armes de Catherine de Médicis<sup>2</sup>. Au-dessous de l'écu du roi, le croissant d'argent et les trois croissants enlacés. Devise : Dum<sup>3</sup> totum impleat orbem. Tout le monde reconnaîtra ici, sans hésiter, les armes royales de Henri II : 1547-1559.

<sup>1.</sup> Nous présumons, avec R. Gough, que ce livre resta à Rouen, parmi les meubles royaux, et y fut trouvé par les Français lors du recouvrement de cette ville, en 1449.

<sup>2.</sup> Écartelé : 4 et 4 de Médicis ; 4,3 contre-écartelé : 2,4 La Tour, 2,3 Auvergue. Sur le tout, en abîme : d'or, à 3 tourteaux de gueules, qui est Boulogne.

<sup>3.</sup> Et non donec.

Nous possédons le catalogue des livres laissés par Catherine de Médicis, à sa mort, en 1589. Notre livre n'y figure pas; à moins qu'il ne se dissimule sous cette cote: « Livres latins, *Psautier avec figures*, n° 16¹. » Or cet article correspond à la catégorie des livres de cette princesse qui ne sont pas venus jusqu'à nous.

Le livre d'heures de Bedford et d'Henri VI retourna ensuite aux Anglais et en Angleterre. Il fut possédé par lady Worsley, arrière-petite-fille de W. Seymour, second duc de Somerset. Puis il appartint à Edward Harvey, comte d'Oxford; puis à sa fille, la duchesse de Portland. Les armes de cette maison sont peintes sur une feuille de vélin liminaire, ajoutée, vers 1750, au manuscrit. A cette même époque le volume reçut une nouvelle reliure, qu'il porte encore. Elle consiste en une couverture pleine, de velours rouge, arrêtée, sur la hauteur de la tranche, par un fermoir en vermeil.

En 1786, M. Edwards l'acheta au prix de 213 liv. 3 sh. (5,450 fr.). Le missel de Bedford fut alors connu de Richard Gough, l'un des antiquaires les plus éminents de la Grande-Bretagne, qui consacra, ainsi que nous l'avons dit, une notice étendue et considérable à la description de ce monument bibliographique. Après cette publication, le duc de Marlborough, en 1815, l'acquit moyennant 687 liv. 15 sh. (17,356 fr.) et le transmit à M. Milner. Sir John Toqie, le 21 juin 1833, en devint possesseur au prix de 1,100 liv. sterl. (28,000 fr.). Il entra enfin, sous le n° 18,850, au département des manuscrits, parmi ceux du British Museum, qui le paya, comme il a été dit, en 1852, la somme de 1,500 liv. sterl. (37,500 fr.).

4. Libri latini; Psalterium cum figuris, nº 46. (Manuscrits français de la Bibliothèque impériale, nº 5,685, p. 46.)

(La fin prochainement.)

A. VALLET (DE VIRIVILLE).



## TESTAMENT DE GENTILE BELLINI

TROUVÉ ET TRADUIT PAR M. RENÉ DE MAS-LATRIE.

-6 OVO 9-

Venise, le 18 février 1507.



u nom de Dieu et du Seigneur éternel. Ainsi soit-il.

L'an de l'Incarnation de Notre-Seigneur Jésus-Christ mil cinq cent sept<sup>1</sup>, le dix-huitième jour du mois de février, dixième indiction, à Rialto.

Voyant le terme de la vie approcher, etc.

C'est pourquoi moi, Gentile Bellini, chevalier, fils de feu Jacques Bellini, de la paroisse de Saint-

Geminiano <sup>2</sup>, sain d'esprit et d'intelligence, quoique malade de corps, voulant régler ma succession, j'ai fait venir auprès de moi Bernard de Cavaneis, de Venise, notaire soussigné, et je l'ai prié de rédiger ce présent testament, de le faire exécuter, en outre, après ma mort, et de le rendre valable au moyen de toutes les formules, additions et formalités prescrites par l'usage vénitien.

Dans cette dernière expression de ma volonté, je recommande en premier lieu mon âme au Dieu tout-puissant, notre Créateur, et à sa très-glorieuse Mère la vierge Marie; je nomme et je constitue pour mes fidéi-commissaires et mes exécuteurs testamentaires Jean, mon frère bien-aimé, sire <sup>3</sup> Marc de Pérégrin et sire Augustin Nigro Strazarolo, et Marie, ma femme bien-aimée, qui est et qui doit être comprise pour la plus

- 4. La république de Venise commençait seulement l'année au 4er mars.
- 2. Petite église sur la place et vis-à-vis de l'église Saint-Marc. On l'a démolie, du temps de l'administration française, pour construire les *Procuratie Nuove*.
  - 3. En Italie Ser ou Messer, qu'on peut traduire par Sire ou Messire.

grande part, suivant les dispositions consignées plus bas, et auxquelles ils devront se conformer, d'accord entre eux, ou de l'avis de la majorité.

En outre, je veux et j'ordonne que, lorsqu'il aura plu au Dieu toutpuissant de séparer mon âme de mon corps, mon cadavre soit remis et déposé au cimetière de Saint-Jean et Saint-Paul, jusqu'à ce que mesdits exécuteurs fassent faire un tombeau à leur gré pour le recevoir, avec les frais et la pompe qui leur sembleront convenables.

En outre, je veux et j'ordonne qu'il soit distribué de dix à onze ducats, selon que le jugera à propos Marie, ma femme et ma fidéi-commissaire, pour le salut de mon âme.

En outre, je lègue à mon école de Saint-Marc mon tableau de sainte Marie (quadrum sancte Murie de musaico) 1.

En outre, je veux et j'ordonne, et je demande à mondit frère Jean qu'il lui plaise d'achever l'œuvre commencée par moi pour ladite école de Saint-Marc; et, après qu'il l'aura achevée, je lui donne et lui lègue le volume de dessins qui a appartenu à notre défunt père, outre la rémunération qu'il recevra de ladite école. Et s'il ne voulait pas terminer ce travail, je veux que le volume désigné reste au pouvoir de ma fidéicommissaire <sup>2</sup>.

En outre, je veux et j'ordonne que l'on fasse célébrer, pour le salut de mon âme, des messes en l'honneur de la bienheureuse vierge Marie et de saint Grégoire.

En outre, je lègue et je donne à Bonaventure et à Jérôme, mes fils, tous mes dessins rapportés de Rome, qu'ils se partageront par égale moitié.

En outre, je lègue et j'abandonne à l'église de Saint-Geminiano, pour le salut de mon âme, mon grand tableau de sainte Marie, qui est sous le portique de ma maison.

Quant au reste de mes biens, tous ensemble et chacun, tant en droits qu'en actions, meubles et immeubles, caducs, non liquidés ou non désignés, m'appartenant et me concernant, ou pouvant m'appartenir et me concerner de quelque manière que ce soit, je les lègue à ladite Marie, mon épouse et fidéi-commissaire bien-aimée, que j'institue mon héritière et légataire universelle, et à qui je recommande le salut de mon âme.

Interrogé par le notaire soussigné sur ce que de droit, j'ai répondu que je ne voulais prendre aucune autre disposition.

- 4. Nous manquons des éléments nécessaires pour traduire l'expression dont s'est servi Bellini.
- 2. Dans le t. XX, p. 284, nous avons entretenu les lecteurs de la *Gazette* d'un livre de dessins de Jacopo Bellini. Ne serait-ce point de ce livre dont il est question dans ce testament?

De plus, je donne au notaire soussigné, pour sa rémunération, la somme de cinq ducats, en présence des témoins soussignés.

En outre, etc.

Si quelqu'un, etc.

J'ai apposé mon seing, etc.

Sont témoins : sire Nicolas Bonvicino, fils de feu Pierre Bonvicino, et sire Valère de Vezi.

- † Moi, Nicolas Bonvicino, j'ai été présent à ce que dessus.
- 1 Moi, Valère de Vezi, j'ai été présent à ce que dessus.

Au dos est écrit : « Testament de sire Gentile Bellini, que j'ai été chargé de faire, moi Bernard de Cavaneis, notaire à Venise. »



## LES ENVOIS DE ROME.

>--> CC--



NNUELLEMENT le public des artistes et des curieux se rend à l'École des Beaux-Arts avec l'espoir d'apprendre qu'un maître s'est enfin révélé dans la grande peinture, et chaque fois, depuis bien longtemps, l'exposition des envois de Rome ne crée que des déceptions. Mais l'année 4866 a été néfaste entre toutes, et jamais, de mémoire d'ar-

tiste, on n'a vu une exhibition d'une faiblesse aussi décevante. Parmi tous les élèves actuels de la villa Médicis, il n'en est pas un seul qui sache peindre, pas un seul qui puisse composer une scène, pas un seul qui soupçonne ce que peut être la science du clair-obscur ou l'art de modeler une figure! Quelles qualités peut-on trouver dans cette Sainte Famille, empruntée par M. Michel à l'école la plus banale du xvue siècle? La Vierge et le saint Joseph sont des figures sans caractère, sans pensée et sans corrélation entre elles; les anges qui remplissent le haut de la toile forment un groupe qui surplombe d'autant plus malheureusement la composition qu'ils ont des ailes incapables de les soutenir. Tout dans cette œuvre, arbres et pierres, vêtements et chairs, est peint avec des couleurs qui blessent le regard, et traité avec une égale inconsistance et une absence complète d'accent. Ce dernier reproche pourrait être adressé à tous les autres élèves de Rome, et en particulier à M. Monchablon, qui ambitionne décidément le titre de peintre moraliste. L'an dernier, il nous envoyait le Sommeil du tyran; cette année, il a retracé d'un pinceau glacial et sans passion la scène émouvante de Caïn tourmenté par le remords. Que M. Monchablon renonce à emprunter à l'histoire ses sujets tragiques, qui ne conviennent point à la nature de son talent, qu'il cherche moins à faire acte de littérature en devenant plus peintre, et nous le féliciterons de sa transformation.

Le paysage héroïque n'est pas moins malade que la peinture d'histoire, et, sans être trop téméraire, nous croyons pouvoir affirmer que M. Girard, le dernier des paysagistes envoyés à Rome, lui ralliera peu d'adeptes. Dans ses paysages comme dans les tableaux de ses confrères, le soleil fait défaut; un voile incolore couvre uniformément ses campagnes et chasse toute gaieté de ces contrées où l'homme aime à passer la vie sans songer à l'année qui s'écoule et aux heures qui emportent les beaux jours. Pourquoi dans son concert champêtre, — qui pèche par la composition, comme par la perspective aérienne, — a-t-il, — loin d'imiter Giorgione, — accusé un désaccord absolu entre ses personnages très-montés de ton et la nature qu'il a peinte triste et blafarde? Quel beau site que le vallon fertile de Tibur! Comme les eaux y sont fraîches et les ombrages épais! Comme la lumière vive du midi enlève avec vigueur sur le ciel les masses de verdure et trace des sillons enflammés sur les terrains! Mais

37

comment évoquer les impressions ressenties, en face du tableau où M. Girard a reproduit un ciel sans éclat, des massifs trop opaques pour laisser circuler l'air, et des eaux sans limpidité?

Dans son *Ilote*, M. Maillard a montré une certaine sentimentalité; mais cette qualité toute littéraire ne saurait compenser pour nous les défauts d'une composition mal entendue, d'un dessin peu ressenti, d'un modelé sans fermeté et d'un coloris obtenu plutòt par l'atténuation des tons que par d'heureux rapprochements de couleurs. Puis, en quels termes nous faut-il parler de son *Samson*, qui tend si complaisamment le dos qu'on serait tenté de crier au bourreau de frapper plus fort; de ce colosse plus monstrueux par l'obésité et la vulgarité de ses formes que par ses dimensions? Discuteronsnous avec M. Layraud son étude de femme, si insignifiante par l'expression, si dénuée de toute ossature, que son corps paraît être en baudruche soufflée? Nous ne nous en sentons point le courage, et nous passerons à la sculpture, qui heureusement nous dédommagera de la nullité des peintures.

Les envois des sculpteurs sont nombreux, et plusieurs méritent des éloges. Avant tout nous distinguerons le plâtre dans lequel M. Hiolle a fixé le Triomphe d'Arion, une des fables les plus charmantes de l'antiquité. On sait qu'Arion, poëte distingué et habile joueur de luth, fut longtemps attaché à la cour de Périandre, roi de Corinthe; qu'il voyagea en Italie, où son talent lui valut de riches présents, et qu'à son retour ses compagnons de voyage résolurent de s'emparer de ses trésors en lui enlevant la vie. Arion, avant de mourir, demanda et obtint de faire résonner une dernière fois les cordes de sa lyre, et il chanta d'une voix si pathétique, que des dauphins, captivés par le charme de sa mélodie, s'assemblèrent autour du navire. Le chant fiui, Arion se précipita dans la mer, la tête couronnée de fleurs et sa lyre à la main. Mais, ò prodige! les dauphins se montrèrent plus sensibles que le cœur cupide des matelots, et Arion, porté sur le dos de l'un d'eux, aborda au cap Ténare. Un Grec d'Athènes eût, sans nul doute, donné au visage d'Arion un grand caractère de beauté et eût imprimé sur ses traits moins de mélancolie et plus de lyrisme que ne l'a fait M. Hiolle; un critique sévère trouverait peut-être dans sa figure des réminiscences trop peu déguisées de la médaille de Tarente et du Jonas attribué à Raphaël; mais il ne nous appartient pas de chercher chicane à M. Hiolle pour avoir puisé ses inspirations en si haut lieu. Sa figure est vivante; on voit qu'il l'a conçue avec réflexion et amour, ainsi que doit faire tout véritable artiste, et nous l'applaudirons d'avoir fait preuve d'un vrai sentiment poétique et d'une science déjà remarquable de la forme.

Dans sa petite tête en marbre de Brutus, M. Hiolle a montré aussi une véritable compréhension de l'antique, et il a su, dans le froncement des sourcils, faire pressentir l'homme.

Nous ne dirons rien du *Danseur de saltarelle*, qui a valu à son auteur, M. Sanson, une médaille, ni de l'*Enfant à la tortue* de M. Delaplanche. Nos lecteurs se rappellent avoir vu ces statues au Salon, et un critique éminent, M. Charles Blanc, les a louées ici, non sans regretter, avec raison, la prédilection que marquent beaucoup d'artistes pour les formes grêles, pour la puberté débile, qui les jettent dans la sculpture de genre en les forçant à choisir des actions insignifiantes, puériles et contraires à la fierté du marbre.

Quant à M. Barthélemy, nous l'engagerons à méditer très-sérieusement le chapitre de la *Grammaire des arts du dessin*, dans lequel M. Charles Blanc a démontré, avec évidence et éloquence, que la modération du mouvement et la sobriété du geste

sont la première loi de la statuaire. Que M. Barthélemy veuille bien réfléchir à la terrible déconvenue qui pourrait arriver à son Faune, si le chevreau qu'il tient par les cornes venait à lui échapper, et il reconnaîtra avec M. Charles Blanc, que le mot statuaire, dérivé du mot stare, se tenir debout, dit assez clairement, par son étymologie, que la première condition d'une statue est de se bien tenir, d'avoir une assiette solide et ferme, et, de même qu'on demande à l'architecture la solidité apparente aussi bien que la solidité réelle, de même la statuaire doit avoir une pondération assez évidente pour n'éveiller dans notre esprit aucune inquiétude sur son équilibre et sa durée.

Mais que dirons-nous de la *Laveuse arabe* de M. Bourgeois? Est-il bien nécessaire d'aller à Rome pour nous envoyer une œuvre d'un goût aussi contestable.

La sculpture, par ses formes palpables, se rapproche trop de la nature pour qu'elle ne soit un art qu'à la condition absolue d'idéaliser. Non, il ne lui est point permis, comme à la peinture, de particulariser, d'exprimer des accents purement accidentels; son rôle, sous peine de déchéance, est de représenter la vie générique; autrement il nous faudrait proclamer les figures de cire comme étant les chefs-d'œuvre de la statuaire.

Détournons-nous donc de cet art, d'autant plus malsain qu'on y met plus de talent, et allons nous consoler d'un tel spectacle, en applaudissant aux travaux de M. Joyau, à qui nous devons la connaissance de l'ensemble imposant des temples d'Héliopolis, à Balbeck. Les quatre feuilles qu'il a consacrées à ce travail nous donnent l'état actuel des monuments élevés sous Antonin le Pieux, et dans l'une d'elles on remarquera des blocs énormes de pierre posés sur un mur construit en appareils moyens; résultat important que nous devons aux fouilles de M. Joyau et qui donne raison à MM. Renan et de Vogüé contre M. de Saulcy, dans la question sur l'ancienneté des murs dits de Salomon. Espérons que l'année prochaine M. Joyau complétera son œuvre par la restauration de ces temples, couronnement indispensable d'un si noble et si grand travail.

Dans les études de M. Moyaux, sur la restauration du Tabularium; de M. Dutert, sur le temple du Soleil; de M. Guadet, sur le temple de Mars vengeur; de M. Brune, sur le Panthéon, il y a à louer beaucoup de conscience et une habileté extrême dans l'exécution, mais il n'y a rien de bien nouveau à apprendre pour personne.

Quant aux envois de M. Chaplain, graveur en médailles, et de M. Dubouchet, graveur, ils sont loin de faire présager une renaissance dans ces arts déchus, et malheureusement ils nous forcent à finir ce compte rendu, comme nous l'avions commencé, par un blâme toujours pénible à donner pour qui porte un vif intérêt aux arts, aux artistes et au succès de l'École de Rome.

ÉMILE GALICHON.



### BULLETIN MENSUEL

AOUT 1866

----

Les concours de l'École des beaux arts. — Discours de M. le comte de Nieuwerkerke. — Discours de M. le ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts. — Les lauréats du Salon et la Ville de Paris. - Mélanges sur l'art contemporain, par M. H. Delaborde.



😰 E mois d'août est pour les chroniqueurs un mois béni. Il arrive chargé de nouvelles, de discours, de couronnes, d'inaugurations. On dirait qu'avant de partir en vacances l'année veut vider son sac. Dieu sait tout ce qu'il renferme! Pour n'en rien perdre, il faudrait se trouver partout à la

fois : au pavillon Denon et à la nouvelle salle de la Bibliothèque impériale, inaugurés le même jour; à l'École des beaux-arts et à l'École spéciale de dessin, deux distributions de prix également intéressantes; à l'Institut, où M. Guillaume a fait une lecture sur les principes du bas-relief; au grand salon du Louvre, encombré des lauréats de la dernière exposition, et à l'hôtel de ville, dont le campanile tout neuf continue, aux dépens de l'ancien beffroi, un système de restauration inauguré depuis longtemps à Paris et ailleurs. Mais surtout on n'en finirait pas si l'on voulait étudier toutes ces nouveautés, analyser tous ces discours, soulever les feuilles de toutes ces couronnes.

Allons, par exemple, à l'École des beaux-arts, où nous appellent les concours des prix de Rome. Dix tableaux se disputent le grand prix de peinture. On les croirait venus des points du monde les plus opposés, tant ils accusent des tendances contraires. Rien n'y révèle l'unité d'un enseignement, la direction d'une école. Un seul concurrent, M. Loudet, a osé rester fidèle aux traditions classiques, et certes, audace pour audace, celle-là valait bien celle qu'on a couronnée. Il s'agissait d'un sujet classique entre tous, un ressouvenir de la guerre de Troie. Pendant qu'Achille se désole près du lit funèbre où gît le corps de Patrocle, Thétis lui apporte les armes forgées par Vulcain, et la vue de ces armes merveilleuses inspire au héros un violent désir de vengeance. Mouvement, expression, couleur, tout est de mise en un sujet pareil, à la condition d'y conserver la beauté, sans laquelle il n'y a point de héros, et le style, sans lequel il n'y a point d'antiquité grecque. La plupart des concurrents ont rejeté la beauté et le style parmi les vieilleries de l'École, et, suivant trop à la lettre les conclusions d'un Rapport devenu célèbre, ils ont voulu, à un âge où l'on n'est rien, faire acte de personnalité et d'indépendance. Si ce ne sont pas ces prétendues qualités qu'on a couronnées chez M. Regnault, je n'aperçois pas la raison de son prix. Un assassin accroupi sur sa victime, une femme attifée d'oripeaux, tenant à la main un casque de cuivre orné d'émail, tel est le tableau qu'il nous montre. On peut y voir tout aussi bien deux Auvergnats se disputant un bibelot : cette femme à l'écharpe noire symboliserait alors la Vente après décès. Sans doute, la conception du personnage d'Achille révèle une certaine énergie; la tête est dramatique; le torse présente de bonnes parties de dessin. Mais dans le tableau de M. Bourgeois il y a du drame aussi, de l'énergie, de l'expression, et les raccourcis de ses soldats agenouillés valent bien, comme dessin, le torse d'Achille de M. Regnault. M. Blanc ne dessine pas moins bien, et il compose mieux. Si son Achille a l'air d'un voleur, à quoi ressemble celui de M. Regnault? Qu'est-ce que ces cheveux d'un gris sale à mèches effilochées? Les lambeaux d'étoffes de couleurs brillantes dont il a affublé sa Thétis constituent-ils un vêtement? Habile mélange, piquante opposition de tons, tant que l'on voudra, effet de lumière amusant; ces qualités secondaires, factices, est-ce là tout le bagage que l'École peut donner à ses lauréats? Mais alors pourquoi ne pas couronner la peinture bien plus téméraire, bien plus prétentieuse et bien plus creuse de M. Glaize, dont l'Achille-Vampire semble sortir d'une boîte à surprises?

Dix concurrents se sont aussi disputé le grand prix de sculpture. Cette fois du moins la pudeur a triomphé. On n'a pas décerné de prix. Le sujet demandait aussi un vif sentiment de la beauté grecque, l'intelligence et le goût du style. Alexandre honorant le tombeau d'Achille par un sacrifice et un cri d'enthousiasme: quoi de plus propre à inspirer une imagination jeune et bien nourrie? La plupart n'ont produit que des platitudes: un torse sans modelé, posé gauchement sur des jambes courtes, une tête banale, empruntée à l'art romain ou à la lithographie des romances; un homme ennuyé et triste qui ne sait que faire de ses deux mains. M. Cassagne a sauvé la situation en composant son sujet de profil, ce qui donne un mouvement plus juste. Mais l'exécution l'a trahi, et l'insuffisance du modelé lui a valu, au lieu du prix, un simple accessit.

Le concours de la gravure en médailles n'offrait pas les mêmes ressources. « La France protégeant l'Afrique : la France fait surgir l'eau d'un puits artésien; l'Afrique s'incline devant ce bienfait. » Avec un tel programme, les plus grands maîtres échoueraient. Un puits artésien, grand Dieu! Imaginez les angoisses du malheureux logiste enfermé en tête à tête avec ce puits artésien. Comment le caractériser? Lui donnera-t-il la couronne de roseaux, la barbe limoneuse des fleuves? En fera-t-il une dieu ou une déesse? Les trois concurrents en ont fait une sorte de plumet fiché en terre. Le prix a été donné à M. Degeorge, parce qu'il a trouvé pour la figure de l'Afrique un bon mouvement et des formes agréables. Mais à quel théâtre de troisième ordre a-t-il emprunté et le costume composite dont il a revêtu la France, et la maigre poupée qu'il déguise sous ces oripeaux? Est-ce ainsi qu'un Français doit se représenter sa patrie?

On sait que le concours de la gravure en taille-douce se réduit à la reproduction d'une figure académique dessinée d'après nature. Le prix, disputé entre six concurrents, a été partagé ex æquo entre M. La Guillermie et M. Jacquet. Ni l'un ni l'autre, il faut le reconnaître, ne brillent par des qualités de dessin suffisamment solides et larges. Dans le maniement de l'outil, M. Jacquet est plus buriniste, plus ferme, mais plus dur. M. La Guillermie a plus de finesse et d'harmonie. Toutefois, on jugera mieux du talent de ce dernier d'après les gravures qu'il a exécutées pour la Gazette des Beaux-Arts. Puisse le séjour de Rome l'inspirer heureusement, et ce talent, plein d'espérance, nous revenir plus mûr et toujours fidèle!

Le concours d'architecture se ressent de l'incohérence du programme, trop long et trop compliqué. Est-ce bien à des élèves qui n'ont encore étudié que les grandes applications de l'art monumental qu'il faut demander la réalisation de ce rêve impossible, Un hôtel à Paris pour un riche banquier avec les dépendances d'une vaste administration? Les banquiers se logent comme ils peuvent, et non pas comme ils veulent. L'un adapte de son mieux à ses besoins la moitié de la rue Laffitte, l'autre façonne la place

Vendôme selon les exigences de ses affaires. Pour se loger conformément au programme, ils auraient à démolir la moitié de Paris. C'est de quoi les concurrents ne se font pas faute. Jardins d'Armide, terrasses babyloniennes, écuries somptueuses, bureaux, jardins d'hiver, galeries de fêtes, salles de bal, salles de festin, se groupent, s'entassent, s'étendent sur la surface antiartistique et antilogeable d'un immense pan coupé. Les décorations extérieures pleuvent, comme de juste. La renaissance n'a rien de trop riche pour nos banquiers. Sculpture, peinture, jardinage, tout concourt à embellir le monument, couronné de belvédères, et plus magnifique, plus lourd, plus chargé encore de détails (on croyait la chose impossible) que le nouveau Louvre et les nouvelles Tuileries. M. Pascal, un des plus sobres, a obtenu le prix. Mais, hélas! qu'attendre dans l'avenir d'architectes qui débutent par de telles profusions décoratives? Qu'attendre d'une École qui, au lieu d'enseigner à ses élèves les lois éternelles du beau, les traditions de simplicité, d'élégance sobre et fine, de goût exquis et pur, qui sont l'honneur de l'art français, leur inculque tout le contraire? Il est donc vrai? Et l'histoire de l'art réserve à notre époque ce châtiment rétrospectif: il y aura une architecture du second empire? On pouvait ne voir dans cette architecture que le fait de quelques hommes dévoyés. Non, elle s'impose, elle s'apprend, elle devient système.

Les derniers concours de l'École des beaux-arts produisent une impression pénible. Quand on pense que l'École des beaux-arts possède les plus belles collections de moulages d'après l'antique, les plus savantes restaurations des monuments grecs et romains, une bibliothèque riche de tous les livres qui illustrent et commentent les œuvres des maîtres de l'art, en un mot, les éléments d'études les plus complets, les plus sûrs, et qu'on jette un regard sur le résultat du concours de 4866, on a peine à établir une corrélation entre deux faits aussi disparates. On se demande comment ceci a engendré cela. L'École des beaux-arts a-t-elle cessé d'être un lieu d'enseignement? N'est-elle plus qu'un champ clos ouvert aux médiocrités ambitieuses? En ce cas, le Salon annuel suffit. Nous espérons beaucoup de la direction de M. Guillaume. Encore un concours semblable aux deux derniers, et il faudrait, pour l'honneur de l'art français, fermer l'École comme un établissement insalubre, ou tout au moins inutile.

Est-ce le caractère insuffisant des concours de l'École des beaux-arts qui a inspiré quelques-unes des paroles prononcées par M. le comte de Nieuwerkerke à l'École impériale et spéciale de dessin? On serait tenté de le croire en lisant ce remarquable discours, où M. le surintendant, après avoir fixé la ligne de démarcation du beau et de l'utile, du grand art et de l'art industriel, pour maintenir les élèves de l'École spéciale dans les limites de l'art industriel, leur trace un lugubre tableau des victimes du grand art. « Il n'est pas de semaine, dit-il, que je ne voie quelques-uns de ces artistes malheureux qui auraient pu appliquer avec succès leur goût dans l'une des branches de l'industrie, et vivre en ne sollicitant rien que d'eux-mêmes, en ne demandant rien qu'à leur travail, à leurs efforts personnels. Cependant, qu'est-il arrivé? C'est que, trompés par une apparente facilité naturelle, par une fausse vocation, entraînés par une ambi-· tion que rien ne justifiait, tentés par les vaines et mensongères séductions de ce que l'on nomme la vie d'artiste, désillusionnés trop tard de leurs erreurs, s'obstinant, par un faux amour-propre, à ne les point reconnaître, à ne les point racheter, ils vivent, si cela peut s'appeler vivre, de secours déguisés sous forme d'encouragements que ne veut pas leur refuser une administration généreuse... J'ai vu les larmes de ces artistes impuissants, elles sont bien amères; j'ai su les regrets cuisants de ces malheureux, ils sont bien stériles. »

Sans doute, le grand art aura toujours ses victimes, comme le dévouement à les siennes. De même que l'amour du vrai et la passion du bien, l'ambition du beau coûtera toujours des larmes amères. Mais ces larmes, au lieu de les sécher par d'insuffisantes aumônes, ne vaudrait-il pas mieux les prévenir? C'est un effort vers ce but que de décourager les prétentions folles. C'en serait un autre, plus méritoire à coup sûr, d'affermir les ambitions légitimes en leur distribuant un solide enseignement. Poussez les médiocres dans les carrières lucratives de l'art industriel, mais donnez aux forts le pain des forts. Maintenez, toujours plein, le trésor qui nourrit les grandes âmes. Au lieu d'une liberté précaire et anticipée, ce qu'elles demandent, c'est le joug salutaire de l'éducation, c'est l'autorité des maîtres, émanant des grand principes, appuyé sur les grands modèles, c'est un encouragement élevé, décerné par ceux qui, l'ayant obtenu, en connaissent mieux le prix.

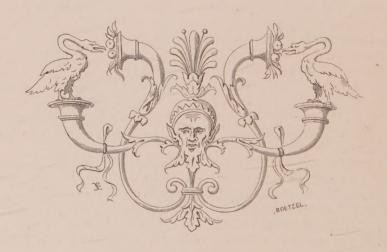
En distribuant les récompenses aux lauréats du Salon de 4866, M. le ministre d'État a trouvé aussi de nobles paroles. Il a loué dignement les derniers artistes enlevés à la France par une mort toujours prématurée, Nanteuil, Troyon, Hippolyte Bellangé. Toutefois, la meilleure manière de louer Bellangé, ne serait-ce pas de placer son Waterloo au Luxembourg ou à Versailles? Le ministre a été plus sobre d'éloges envers les vivants, et c'est une preuve de bon goût. Il a annoncé que le droit de décerner la médaille d'honneur n'appartiendrait plus à la totalité des exposants, et c'est un acte de justice. Mais peut-être v en avait-il un autre à accomplir. Aux noms de MM. Busson, Gide, Merle, Carpeaux, Gruyère, Merley, Girard, Édouard Girardet et Schlesinger, nommés chevaliers de la Légion d'honneur, l'opinion publique s'était habituée à en ajouter deux, sinon trois, dont l'absence sur la liste des récompenses a causé une certaine surprise. Le naufrage de la médaille d'honneur n'a porté atteinte qu'à la compétence des juges : il a laissé intacts les titres des candidats. Ne pas leur tenir compte d'un échec qui équivaut à un demi-triomphe, n'est-ce pas les placer audessous de ceux même qu'on ne jugeait pas dignes de concourir? La Ville de Paris n'a pas oublié M. Bonnat dans la repartition de ses travaux d'art : elle l'a placé, après M. Lehmann, en tête de sa liste, les chargeant tous deux de la décoration d'une salle d'audience du nouveau Palais de justice. La Chronique a reproduit cette liste de répartition. J'v veux signaler par-dessus tout la commande faite à M. Salmon d'une gravure en taille-douce de l'Apothéose de l'Empereur, par M. Ingres. Encourager la gravure en taille-douce, lui donner pour modèle une œuvre de style, c'est montrer au grand art que la justice vient à lui quelquefois, et que, s'il a ses jours de larmes, il a aussi ses jours de fête.

N'a-t-on pas déjà pleuré la gravure comme un art éteint? Et voilà que, sous une impulsion à laquelle la Ville de Paris a la plus grande part, la gravure semble renaître. Résultat heureux, digne des sympathies de tous les amis de l'art. Personne n'y aura plus contribué que l'écrivain d'un goût si sûr, qui, dès 4856, opposant la photographie à la gravure, démontrait l'insufisance mécanique de l'une et la supériorité artistique de l'autre. Relisez ce remarquable travail dans le volume où M. Henri Delaborde l'a réuni à d'autres articles semés en divers recueils, et vous verrez comment l'opinion, d'abord surprise, s'est rangée peu à peu aux conclusions du critique, comment le temps a pris soin de justifier ses arguments 1. La photographie n'agonise pas, et M. Dela-

<sup>•1.</sup> Milanges sur l'art contemporain, par le vicomte Henri Delaborde, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque impériale. Paris, Jules Renouard, 1866, 1 vol. in-8°.

borde est lein de le désirer. Mais la gravure a reconquis son rang. Or, n'est-il pas curieux de constater que l'initiative du mouvement qui l'y ramène appartient précisement au conservateur du cabinet des estampes? Il suffit d'ailleurs de parcourir les Mélanges sur l'art contemporain, pour reconnaître l'autorité toute spéciale de M. Delaborde en ces matières. Soit qu'il examine les œuvres de l'École française de gravure, en 4853 et en 4858, soit qu'il analyse l'Hémicycle de M. Henriquel Dupont, soit qu'il raconte l'histoire de la lithographie en France depuis son origine, la compétence irrécusable du juge ou de l'historien donne à ses apercus la valeur d'une leçon. Et en effet, s'il y avait à l'École des beaux-arts une chaire où l'on pût enseigner l'histoire de l'art des estampes, nul n'aurait plus de titres à l'occuper que M. Delaborde. Et pourquoi pas? Tout n'est-il pas matière à enseignement? Au surplus, étendez l'hypothèse; supposez le même professeur chargé d'initier les jeunes esprits de l'École à l'histoire générale de l'art, non point d'après les fantaisies aventureuses d'un esprit brillant, mais avec les certitudes de la science acquise, les autres travaux rassemblés dans le volume, l'étude sur l'Homère deifié de M. Ingres, les Salons de 4853, de 4859, de 4864, les notices sur Horace Vernet, sur Calame, sur M. Édouard Bertin et M. Amaury-Duval, l'article sur le tombeau de l'archevêque de Paris, prouvent que M. Delaborde apporterait à cet enseignement une constante élévation d'esprit et une vaste étendue de connaissances. Quel bien produirait sur des auditeurs de bonne foi cette critique saine et bien nourrie! La parole écrite de M. Delaborde n'en doit pas moins faire autorité. Mais les artistes lisent-ils? Et cependant c'est dans les livres que se réfugient aujourd'hui les grands principes seuls capables de perpétuer le grand art.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. -- IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.

## GRAVURES AU BURIN ET A L'EAU-FORTE

d'après les Peintres vivants

EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 55, RUE VIVIENNE

BAUDRY	. La Perle et la Vague, par	M. Carey. Épreuves	avant la lettre	8 fr.
DELAROCHE (Paul)	. Portrait d'Horace Vernet, g	Eprorayé nar M. Gaillard	Eprenyes d'artiste	4 fr. 6 fr.
DEDINOCHE (Tutt)		Épre	euves avec la lettre.	3 fr.
INGRES	. La Source, par M. Flames	ng. Épreuves avant t	toutes lettres	30 fr.
		Epreu	ves dites au camée.	20 fr.
	L'Angélique, par M. Flame	eng Énrouves avant	euves avec la lettre.	6 fr.
	- Hangenduc, par M. Train	Epreu	ves dites au camée.	30 fr. 20 fr.
		Epr	enves avec la lettre	6 fr.
Meissonier	. Polichinelle, gravure de l Le Sergent rapporteur,	M. Meissonier		15 fr.
	avec la marque d'un	eau-forte de M. Me	Assonier. Epreuves	10 6-
	- avec la marque u un	Epreuves ave	c l'astérisque effacé.	12 fr. 6 fr.
,	Portrait de M. Meissonier,	gravé par M. Regnault	t. Epreuves d'artiste.	12 fr.
	Titodiana mani nan W	Conon Énnouse d'	euves avec la lettre.	6 fr.
	L'Audience, gravé par M.	Epreuves a	euves avec la lettre.	8 fr. 4 fr.
	La Halte, gravé par M. F	lameng. Épreuves d'	artiste	6 fr.
		Epre	euves avec la lettre.	3 fr.
AMAURY DUVAL	. Jeune fille, par M. Flame	ng. Epreuves avant	la lettre.	20 fr.
		Énre	Epreuves d'artiste, euves avec la lettre.	15 fr. 6 fr.
Schreyer	. Charge d'artillerie. Épreu	ves avant la lettre.	caves avec la lettle.	4 fr.
		Epre	euves avec la lettre.	2 fr.
ROYBET	. Un Fou sous Henri III, ea			4 fr.
		Epre	euves avec la lettre.	2 fr.
		2		
GRAVURES A	2 FRANCS AVANT LA I	ETTRE, A 1 FRA	ANC AVEC LA LET	TRE
ACHARD	Arbres au bord d'un étang,	GÉRÔME	Négresse, eau - fo	rte de
D	eau-forte de M. Achard.	Gicoux (Jean)	M. Gérôme. Portrait de Decam	ns
BERTIN	Portrait de M. Guizot.		Portrait d'Eugène De	
BREION	La Fin de la journée.		eau-forte de M. (	
	La Quête au loup.		Fuite en Egypte.	
COROT	Le Lac.	INGRES.	Poésie. Louis XIV et Moliè	re
	Portrait de M. Corot.	1101120000	Jeune Fille au chevr	
Courdouan	Le Val d'Enfer, eau-forte de	1.7	Tombeau de lady Mo	ntague.
Cungon (Do)	M. Courdouan. Psyché, par M. Flameng.		Romulus remporta	
DAUDICKY	Le Soleil couchant, eau-		dépouilles opimes Jésus au milieu des D	
DAUBIGNI	forte de M. Daubigny.	JACQUE	La Souricière, eau-f	
DEGROUX	Prêche de Junius.		M. Jacque.	
DELACROIX (Eug.).	Saint Sébastien.	LALANNE	La maison de Molièr	
	Héliodore.	LEHMANN	forte de M. Lalan Portrait d'Ary Scheff	
	Marino Faliero.  Maures de Tanger, fac-si-	ALGMANN	L'Arrivée de Sara.	OI.
	mile d'un dessin.	Lévy		
	Femmes d'Alger, lithogra-	LEYS		nt o
	phie d'Eugène Delacroix.	MÉRYON	Change, eau-fo	nt au
DELAROCHE (Paul).			M. Méryon.	100 00
DURET	Portrait de Duret.	*	Tourelle de la rue de l	
FLANDRIN (Hipp.).	Saint Roch, fac-simile d'un		de-Médecine, eau	- forte
	dessin d'Hippolyte Flan-	MILLET.	de M. Méryon. Femme avec son e	nfant .
	drin.		eau-forte de M. M	illet.
	Portrait d'Hippolyte Flan-	Moreau (Gustave).	OEdipe et le Sphin	х.
E	drin.	O'CONNELL	Buste de jeune Femm	
FRANÇAIS	Bois sacré, eau-forte de M. Français.	Bousseau (Théod )	forte de M <sup>me</sup> O'Co Chêne de roche, eau	
FROMENTIN	Fauconnier arabe.	Puvis de Chavannes		10110.
L HOMEHTIN,	Courriers du pays des Ou-	TIMBAL	Jeune Fille florentin	ne.
	lad Magli	TOUR MODERIE	Un Mariago do raiso	13

## LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfévrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur papier de Hollande avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 400 francs.

LA

# CHRONIQUE DES ARTS

### ET DE LA CURIOSITÉ

PARAIT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

Les Abonnés à une année entière de la Gazette des Beaux-Arts reçolvent gratuitement la Chronique des Arts et de la Curiosité.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou'en envoyant franco un bon sur la poste

adressé au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
RUE VIVIENNE, 55

PARIS. - IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.